UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
PPGMPA / ECA-USP

O passado citacional no ensaísmo videográfico tardio
de Jean-Luc Godard:
***The Old Place* (1999) e *Liberté et Patrie* (2002) –**
duas parcerias com Anne-Marie Miéville

Patricia Helena dos Santos Felício
São Paulo – SP / 2020
Versão corrigida

Patricia Helena dos Santos Felício

**O passado citacional no ensaísmo videográfico tardio
de Jean-Luc Godard:
The Old Place (1999) e *Liberté et Patrie* (2002) –
duas parcerias com Anne-Marie Miéville**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo

2020

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

dos Santos Felício, Patricia Helena

O passado citacional no ensaísmo videográfico tardio de Jean-Luc Godard: *The Old Place* (1999) e *Liberté et Patrie* (2002) : – duas parcerias com Anne-Marie Miéville / Patricia Helena dos Santos Felício ; orientador, Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. -- São Paulo, 2020. 305 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia Versão corrigida

1. Jean-Luc Godard 2. Anne-Marie Miéville 3. Walter Benjamin 4. Ensaio audiovisual 5. Vídeo I. Arraes de Alencar Gervaiseau, Prof. Dr. Henri Pierre II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não poderia ter sido construído sem as ricas trocas e ensinamentos da vida acadêmica que venho colecionando desde a graduação. Neste sentido, agradeço a todos os professores e professoras que, direta ou indiretamente, me incentivaram, compartilhando paixão e conhecimento, a chegar até aqui; especialmente a João Carlos Guedes da Fonseca, responsável por minha incessante curiosidade pelo pensamento de Walter Benjamin.

Agradeço aos companheiros de grupo de orientação, Carolina, Fábio, Gabriel, Guilherme, Gustavo, Zé Bezerra, Marco e Veriana, por suas sugestões e estímulo; a Josafá Veloso, pelas trocas cinéfilas, de Orson Welles a Godard, passando por Glauber Rocha. E a Francisco Lima, não apenas o mais paciente e incansável bibliotecário, mas também meu guia no universo uspiano.

A todos meus amigos, pelas palavras de apoio. Sou profundamente grata ao auxílio que Leandro Schonfelder e, principalmente, Paulo Santos Lima me prestaram, permitindo-me acesso a obras que, se não fossem por sua ajuda, provavelmente nunca teria tido contato; e à Camilla Loreta, que com seu incansável interesse pela minha pesquisa e pelos livros doados, mostrou-se sempre presente. Agradeço à minha mãe, que com sua doçura e resiliência, doou-me forças nos momentos mais difíceis deste árduo percurso, e a meu pai, que foi suporte fundamental, em seu apoio ininterrupto.

Pelas aulas que muito acrescentaram a esta pesquisa, agradeço a Mateus Araújo e Luiz Carlos de Oliveira Jr. Ao Prof. Dr. Ismail Xavier e à Profa. Dra. Sônia Salzstein, pela atenciosa leitura e pelas valiosas observações e sugestões durante a qualificação, que apontaram faróis pelos quais minha pesquisa poderia se guiar em sua continuidade; e novamente à Profa. Sônia, e ao professor Luís Alberto Rocha Melo, pelo pronto interesse em participar de minha banca de defesa, pela riqueza de suas contribuições e pelo incentivo em dar continuidade aos diversos desdobramentos possíveis da mesma.

Por fim, e mais importante, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Henri Gervaiseau, o mais precioso companheiro desta jornada. A generosidade de seu acompanhamento e a delicadeza de sua conduta, me fazem vê-lo como um exemplo de admiração acadêmica e pessoal inesquecível.

RESUMO

O presente estudo investiga a poética citacional do ensaísmo videográfico tardio de Jean-Luc Godard, principalmente em sua lida com a narração da história, dedicando-se especificamente aos filmes *The Old Place* (1999) e *Liberté et Patrie* (2002), ambos dirigidos em parceria com a cineasta Anne-Marie Miéville. Partindo de uma breve contextualização do desenvolvimento do ensaísmo videográfico godardiano e de seu encontro com Miéville, bem como da importância de *Histoire(s) du cinéma* para a formulação de uma forma reflexiva que, por meio de sua própria forma, busca dialeticamente relacionar a história do cinema e das artes plásticas com a história social, buscamos demonstrar as especificidades que ela alcançou ao longo do tempo tomando duas obras distintas como referência. Procuramos apontar as singularidades de ambos os filmes e, fazendo uso de um conjunto de conceitos oriundos da filosofia da história de Walter Benjamin, explicitar as implicações que oferece a constituição de uma forma bastante singular de reunir uma constelação citacional de matérias expressivas para narrar a história. Ao fim, propomos a abertura de uma reflexão sobre como a evolução deste tipo específico de cinema desenvolveu-se até o momento final desta pesquisa, procurando contribuir para a percepção da originalidade estético-política de Godard na criação de uma forma que pretende, enquanto pensa, re-escrever a história a contrapelo.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard; Anne-Marie Miéville; Walter Benjamin; Cinema e história; Cinema e artes visuais; Vídeo; Ensaio audiovisual.

ABSTRACT

The present study investigates the citational poetics of Jean-Luc Godard's late videographic essayism, mainly in his dealing with historical narration, dedicating specifically to the films *The Old Place* (1999) and *Liberté et Patrie* (2002), both directed in partnership with filmmaker Anne-Marie Miéville. Starting from a brief contextualization of the development of godardian videographic essayism and its encounter with Miéville, as well as the importance of Histoire (s) du cinéma for the formulation of a reflexive form that, through its own form, seeks to dialectically relate the history of cinema and visual arts with social history, we seek to demonstrate the specifics that it has achieved over time by taking two distinct works as a reference. We seek to point out the singularities of both films and, using a set of concepts from Walter Benjamin's philosophy of history, explain the implications that the constitution of a very unique way of gathering a citational constellation of expressive materials to narrate the story offers. In the end, we propose the opening of a reflection on how the evolution of this specific type of cinema developed until the end of this research, seeking to contribute to the perception of Godard's aesthetic-political originality in the creation of a form that intends, while thinking, rewrite history against the grain.

Key words: Jean-Luc Godard; Anne-Marie Miéville; Walter Benjamin; Cinema and history; Cinema and visual arts; Video; Audiovisual essay.

SUMÁRIO

1 . INTRODUÇÃO	1
2 . GODARD, BENJAMIN, MIÉVILLE – MODELOS E ENCONTROS	
2.1 Sonimagem: um encontro com Anne-Marie Miéville	11
2.2 O video-ensaio: imagem, escrita e diálogo	21
2.3 A imagem dialética e a alegoria histórica	56
3. THE OLD PLACE	
3.1 Introdução	79
3.2 O Velho Lugar: um museu imaginário	91
3.3 Tradição, Herança e Constelação – uma historiografia benjaminiana	122
4. LIBERTÉ ET PATRIE	
4.1 Introdução	174
4.2 Literatura: uma primeira paixão	185
4.3 O Patriotismo	190
4.4 Citação: um Eu por meio do Outro	204
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
6. BIBLIOGRAFIA	280
7. FILMOGRAFIA PRINCIPAL	294

O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

(Benjamin, W. *Teses sobre o conceito de história*, tese 6)

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo procura investigar o conceito de *passado citacional* em duas obras tardias do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, nas suas relações com a ideia de passado e história, tanto através da reapropriação de imagens ficcionais quanto de imagens de cunho documental, mais especificamente no conjunto de curtas e média-metragens ensaísticos compostos basicamente de material de arquivo, na linhagem da série videográfica *Histoire(s) du Cinéma* (1998).

Este conceito é aqui entendido como uma determinada prática assumidamente ensaística, na qual, por meio da citação, seja ela sonora, literária ou imagética, o autor procura pela investigação do passado, utilizando uma variedade de materiais preexistentes para a elaboração de uma nova forma fílmica e de uma nova compreensão da História.

Esta prática que não deve ser vista como um maneirismo do léxico pós-moderno do pastiche, mas sim como uma criação formal própria de uso poético, crítico e dialético, nos levando a selecionar primeiramente um *corpus* que se iniciava com o cine-ensaio *Les Enfants jouent à la Russie* (1993), e que teria seu mais recente exemplar no filme *Khan Kanne* (2014). Deste *corpus*, selecionamos duas obras de destaque para nos determos em nossas análises, entendendo que elas abarcam questões verificadas nos outros filmes deste *corpus* inicial, mas que propiciavam um estudo mais fértil e atento. Assim, quando nos referirmos a esse conjunto de filmes, é para destacar a produtividade de Godard ao utilizar esta mesma forma ensaística oriunda de *Histoire(s)*.

Este *corpus* compreende, assim, um período de um pouco mais de duas décadas de trabalho, e é pelos filmes que constituem esse conjunto que Godard tem refletido mais diretamente questões históricas e metalinguísticas que perpassam com grande força sua obra nas últimas três décadas.

A proposta do presente estudo é discutir a poética citacional operada em dois ensaios audiovisuais pertencentes a este *corpus*, e suas relações com a ideia de

passado, tanto na utilização de imagens ficcionais quanto na de imagens de caráter documental que o autor faz nas obras citadas.

Uma prova simultânea da importância e da longevidade desta prática ensaística e do suporte videográfico para sua expressão artística, mas também do caráter necessariamente limitado do estudo que pretendemos empreender aqui, é o lançamento de *Le livre d'image* (2018), o mais recente filme de Godard, lançado enquanto esta pesquisa se desenrolava, e construído numa linguagem de claro diálogo com a das obras aqui analisadas.

A abordagem experimental do cinema e a pesquisa histórica são áreas de investigação que Godard pôde explorar de maneira inédita em seu percurso singular por meio da forma ensaística e do aparato videográfico. A revisitação de obras próprias e alheias, o re-trabalho temporal e plástico das imagens e um maior e mais potente uso da palavra escrita, são grandes destaques destes vídeo-ensaios.

Além disso, vale lembrar dois fatores importantes que implicaram no poder de atração que o vídeo exerceu sob Godard: o primeiro, de ordem econômica, pois seu baixo custo em comparação com a produção fílmica em película permitiu a ele elaborar um tipo de cinema que dificilmente encontraria espaço nas salas de projeção, ou seja, que não se pagaria; e o segundo, referente à produção de obras que usam ostensivamente imagens de arquivo, que seriam inviáveis se fossem feitas em película.

Os benefícios oriundos da utilização do aparato videográfico já foram comentados mais de uma vez por Godard em entrevistas, mas o extenso uso deste dispositivo pelo cineasta desde os anos 1970 é, sem dúvida, a maior prova da fecundidade que este suporte ofereceu ao seu trabalho ensaístico. E, no largo conjunto de obra que Godard produziu por meio do vídeo, há claramente uma obra divisora de águas, pois expressa o desenvolvimento de uma forma que atinge seu ápice de elaboração reflexivo-estética, e, não à toa, tem sido repetidamente referenciada nos ensaios videográficos posteriores a ela. Estamos falando da seminal série *Histoire(s) du cinéma*, do qual a forma dos filmes discutidos nesta pesquisa é claramente tributária.

Por isso, esta obra será aqui frequentemente citada. Pela brevidade, porém, deste estudo, e por já ter sido bastante analisada por renomados estudiosos, não iremos nos deter nela; nosso foco se dará nos curtas e média-metragens ensaísticos que sua forma acabou por gerar, mas que ostentam o desenvolvimento de diversas particularidades em relação à *Histoire(s)*.

Neste sentido, poder-se-ia dizer que o uso do vídeo acabou por dar novo fôlego à obra de um cineasta já consagrado, justamente no que esse estudo procura contribuir para a percepção da originalidade estética deste seu cinema tardio que completa aproximadamente 30 anos de existência.¹ Ainda assim, procuramos sempre apontar para o peso que *Histoire(s)* exerceu em toda obra godardiana que o sucedeu, principalmente em alguns momentos de nossa análise em que entendemos haver alguma citação ou temática nos filmes de nosso *corpus* já anteriormente presente na série ensaística lançada em 1998.

A justificativa para constituição deste *corpus* se dará por uma breve caracterização do método de argumentação ensaística operado por Godard nestes filmes, construídos por meio de imagens de arquivo e de áudios de textos de autorias diversas, ou seja, um método de comparação de citações variadas e alheias, em sua ordenação e constituição de uma trama associativa com a História e com a história do cinema.

No princípio deste projeto, a intenção era de analisar aproximadamente quinze filmes que comporiam esse conjunto de obra. Ao nos confrontarmos corpo a corpo com as obras, porém, ficou claro a impossibilidade de dar conta a contento de tão grandiosa tarefa. Os filmes são bastante diversos em seus objetivos e durações, e até mesmo irregulares em sua qualidade – qualidade entendida aqui como a eficácia de suas propostas e a produtividade que eles geram para análise fílmica.

Nesta dissertação, nos limitaremos a analisar mais profundamente apenas dois destes filmes, a saber, *The Old Place* (1999) e *Liberté et Patrie* (2002), que

¹ Deve-se deixar claro que esses trinta anos são contados à partir do início da elaboração do projeto *Histoire(s) du cinéma*, obra que constitui o ápice da linguagem videográfica que tornar-se-á referência para toda sua obra ensaística e em vídeo à partir de então – essa mesma que é o foco da análise aqui pretendida. Este adendo se faz necessário para que não se pense que este estudo almeja dar conta de todo um corpo significativo de obras também de verve ensaística em vídeo produzido antes de 1988.

ocuparão cada um deles um capítulo. Porém, por percebermos que se trata de filmes constituídos por matérias expressivas bastante complexas, sentimos a necessidade de previamente preparar o terreno conceitual com o qual pretendemos debater os dois ensaios de Godard e Miéville. Entendemos que se não apresentássemos, já no primeiro capítulo, uma rápida contextualização da produção ensaística videográfica godardiana pré-*Histoire(s) du cinéma* e da influência geral que a filosofia da história de Walter Benjamin exerceu já na série videográfica seminal de Godard, as análises específicas de nosso *corpus* encontrariam um limite em seu aprofundamento.

Assim, no primeiro capítulo, optamos pela apresentação do início do encontro de Godard com o dispositivo videográfico, na constituição da produtora *Sonimage*, de onde se destacará a importância do encontro de Godard com a cineasta Anne-Marie Miéville. Aproveitamos também para fazer um breve panorama da forma ensaística dentro da obra godardiana, e do desenvolvimento que esta sofre com a utilização do vídeo e do diálogo com Miéville. Ao fim, operamos um curto comentário sobre as relações entre este cinema ensaístico citacional de Jean-Luc Godard e o pensamento do historiador e filósofo alemão Walter Benjamin, principalmente no que se refere à forma alegórica que encarna nestes filmes.

A partir daí, sentimo-nos seguros para nos direcionarmos ao estudo imanente e específico de *The Old Place* e *Liberté et Patrie*. A escolha por esses dois filmes se deu por serem obras que trazem discussões de maior ineditismo dentro desse *corpus*, por apresentarem alguns conceitos e práticas de destaque, como a dimensão dialógica do discurso das obras e, principalmente, por serem filmes bastante exemplares do funcionamento desta abordagem ensaística videográfica tardia em Godard.

Em *The Old Place*, fazendo uso da maior variedade de tipos de imagens até então vista em seus vídeo-ensaios, com destaque especial para as reproduções fotográficas de pinturas, esculturas e instalações de arte, desde a Antiguidade até os dias atuais, Godard e Miéville tomam de empréstimo o conceito de Museu Imaginário, de André Malraux, na defesa de um projeto de cinema que relacione, enquanto arte, obras artísticas e documentos históricos de cultura de todas as épocas, origens e suportes.

Em seguida, buscamos explicitar a interrogação sobre o estatuto da imagem no mundo contemporâneo que a dupla de cineastas constrói neste vídeo-ensaio, abordando diretamente a noção de imagem enquanto dialética em suspensão, por meio da construção de uma constelação do pensamento histórico. Por estarem inspirados claramente no conceito benjaminiano de imagem dialética, ideia próxima ao conceito de montagem godardiano, aproveitamos para reunir conceitos forjados por Benjamin, como os de tradição e herança cultural, para demonstrar como a dupla intenciona construir uma forma fílmica que, ao se constituir reflexivamente, problematiza a narração hegemônica da histórica.

Em *Liberté et Patrie*, inspirados pelo romance *Aimé Pache, peintre vaudois*, de Charles-Ferdinand Ramuz, a dupla de cineastas compila uma série variada de imagens que remetem ao universo suíço, terra-natal dos autores do ensaio e também do escritor e personagem do romance, para por meio de uma reflexão estética altamente autoral da estória, construir formas que suscitam um pensamento histórico e uma prática política para além do regionalismo e nacionalismo da encomenda que dera cria ao filme.

Primeiramente, comentamos muito brevemente a importância da literatura para o Godard crítico e cineasta, para assim apontarmos paralelos biográficos de Godard e do personagem principal do romance de Ramuz. Em seguida, destacamos semelhanças e diferenças entre a visão da dupla de cineastas com a de Ramuz sobre o nacionalismo europeu, explicitando a problematização fecunda que Godard e Miéville geram sobre noções de patriotismo, pertencimento comunal e liberdade transnacional. Para concluir, novamente recorreremos ao trabalho de Walter Benjamin para propor uma reflexão sobre a prática citacional ensaística nos trabalhos videográficos de Godard e Miéville.

Ao fim, deixamos de lado a oferta de uma conclusão muito sistemática de um estudo sobre um conjunto de obras em nada fechado e finalizado, para, no lugar, propor, enquanto considerações finais, algumas reflexões sobre a atualidade do ensaísmo tardio godardiano. Buscamos justificar nossa pesquisa oferecendo um breve comentário sobre a última obra de longa-metragem de Godard, lançada na mesma época em que esta pesquisa se desenrolava, destacando a fertilidade e a evolução que os filmes de nosso *corpus* representam à luz das particularidades da mais recente obra ensaística do cineasta.

Como já é possível perceber neste breve resumo de intenções que foram esses últimos parágrafos, a presença da filosofia da história benjaminiana nesta dissertação é profunda e extensa. Essa escolha se deu pela importância que as ideias de Benjamin operam não apenas como conteúdo mesmo de um dos filmes de destaque de nosso *corpus*, mas principalmente na reflexão godardiana de cinema, arte e política, questão fundamental para a constituição da linguagem que sustenta esses vídeo-ensaios pelo uso transepocal e plurigenealógico da imagem e do som de arquivo.

Poucos autores tiveram a importância que Walter Benjamin teve na reflexão estética tardia de Godard (podemos aqui citar também as figuras de André Malraux e Henri Langlois² como acompanhantes) e nenhum outro forneceu conceitos tão produtivos para a análise dos ensaios visuais aqui estudados. Benjamin exerce uma influência extensa na prática godardiana: seja diretamente, com a citação de trechos de seus textos, seja indiretamente, com a procura por uma montagem que pela ligação de duas realidades distantes daria luz a uma imagem de força distinta, ideia tomada do poeta francês Pierre Reverdy, mas em profundo diálogo com os conceitos de imagem dialética do filósofo alemão.

Isso não significa, de maneira alguma, que Benjamin seja o autor mais importante para Godard, ou para Miéville. Que Godard tenha realizado um conjunto de obras no qual se nota grande influência de Benjamin, significa, simplesmente, que a história do encontro entre eles é fértil e duradoura, mas também que a figura do autor alemão é incontornável na reflexão sobre o cinema moderno e contemporâneo. Assim, será possível perceber ao longo desta dissertação que o encontro do cineasta francês com Benjamin faz parte, na

² Henri Langlois enquanto programador da Cinemateca Francesa, juntando e contrastando filmes bastante diferentes, ou André Malraux, com seu conceito de Museu Imaginário, justapondo fotografias de obras de arte diversas, tornam-se referências para Godard ao compartilharem com ele o apreço pelo conceito de montagem, ferramenta ideal para retribuir às obras de arte um certo tipo de aura perdida (seja por puro esquecimento das obras, seja porque os museus ao removerem as obras de seus contextos culturais e políticos, acabem por alterar seu significado estético), por meio do incessante jogo de comparações. Para um melhor entendimento desta ideia, conferir: BAECQUE, Antoine de. "Godard in Museum" In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 119.

verdade, de uma constelação de encontros de Godard com outros tantos autores que ele acaba por citar e dialogar.

A verdade é que, tomando como objeto o fazer artístico de Godard, a impressão que temos é de nos confrontarmos com um multiplamente infinito oceano de matéria citável. Se já não haveria mais o que escrever, como atestaria seu comentário para Serge Daney numa célebre entrevista de 1988, em que relembra seus primeiros contatos com a cinefilia, “Como você poderia almejar escrever melhor que Joyce ou Rilke?!(...) o que sentimos perante os filmes projetados, foi uma libertação: não havia mais nada a escrever”,³ haveria, por outro lado, muito a citar, considerando o uso da citação como demonstrativo do respeito filial que ele sustenta pelo trabalho de diversos cineastas, escritores, filósofos e artistas.

“Prestei homenagem à imagem e ao som, (...) ou se pudermos chamar, meu respeito filial, em relação a estas imagens e sons que me precederam”;⁴ e como há muito o que admirar, Benjamin é apenas um dos milhares de autores dispersos na estória, que Godard cita para assim apropriar-se poeticamente, como veremos no decorrer de nossa pesquisa.

Diante do trabalho muito particular de apropriação realizado por Godard – e também por Miéville, no que concerne ao nosso *corpus* principal – poderíamos ir para o caminho de tentar determinar exaustivamente as circunstâncias de produção dessas obras, dos filmes e das imagens de arquivo que os compõem. Porém, entendemos como impossível a realização desta tarefa, no que o fato dos filmes deste *corpus* serem claramente os menos estudados dentro da trajetória de Godard em muito contribui. Portanto, optamos pela breve contextualização das condições de produção dos filmes principais, pois julgamos ser de maior importância para os objetivos aqui pretendidos a análise imanente destas obras.

³ GODARD, Jean-Luc. “Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires. Entretien avec Serge Daney” (1988) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 162.

⁴ GODARD, Jean-Luc. YSHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours, Farrago, 2000, p. 41.

Um dos principais objetivos deste trabalho será tentar destrinchar e explicar um pouco do método da dupla Godard-Miéville: quais etapas o constituem, como cada um dos autores influencia o outro, como eles trabalham com os filmes, fotografias, músicas e textos de autorias que não as suas, e quais objetivos eles procuram alcançar com a elaboração de uma forma que tem no seu cerne a problematização da história do século XX por meio de uma reflexão bastante própria sobre a história das imagens.

Optamos por deixar de lado uma pesquisa extensa sobre a biografia do autor principal, pois elas já existem aos montes, ou sobre a recepção das obras de nosso *corpus*, pois estas informações são raras e deficitárias. Estamos cientes do risco que movimentos de recuo constantes às outras obras do próprio Godard e de outros autores que este cita podem implicar, gerando um texto analítico que, em alguns momentos, não se mostra dos mais claros e nem rigorosamente cronológico; será constante em nossa escrita movimentos de recuo temporal, ou de adiantamento, para retomar alguma ideia ou para demonstrar, por exemplo, alguma prática que se repetirá futuramente, dentro da trajetória do cineasta.

Esse tipo de escrita, porém, nos pareceu fundamental, pois sentimos que é o que os próprios objetos de estudo demandam, numa prática análoga a própria maneira que as obras aqui analisadas se desenvolvem. A atuação artística de Godard é, em si mesma, feita de retomadas, nunca se dando nela o primado da cronologia. Assim, já aproveitamos para esclarecer que nosso entendimento de analisar os filmes em si, centralizando no interior da pesquisa mesma todo o processo de leitura, acabará dando em um estudo muitas vezes anacrônico, mas que deseja estar sempre atento às demandas de análise desses vídeo-ensaios.

Tanto *The Old Place* quanto *Liberté et Patrie*, a despeito de seus conteúdos fortemente políticos e de suas formas insólitas, são filmes bastante poéticos. Por mais que a intenção dos diretores (e junto com ela, a nossa interpretação) possa orientar o leitor numa direção específica, é importante sublinhar, de saída, o quanto esses filmes são abertos para a contemplação livre da imaginação e do entendimento próprio dos sentidos.

A impressão de vaga incompreensão que esses filmes podem nos suscitar não é, necessariamente, algo a ser combatido, mas, sim, preservado como uma

de suas qualidades constituintes. A intenção do estudo que realizamos nesta dissertação, por isso mesmo, não é de preencher todas as lacunas da compreensão, nem de colocar nossa análise como única e final, mas explicar aquilo que pode ser explicado para uma apreciação mais livre e prazerosa dessa importante e fundamental margem de incompreensão poética.

Entendemos que os filmes trabalhados aqui se oferecem ao espectador de uma maneira muito aberta, permitindo leituras bastante variadas. Pode facilitar, mas não é preciso conhecer o cinema de Godard, ou compartilhar seu universo de referências, ou identificar a origem de cada uma das imagens de arquivo utilizadas nestes filmes para sentir o vigor de sua prática citacional, a singularidade de seu conceito de montagem ou a força de seu cinema enquanto ferramenta de redenção histórica.

No caso de Godard, a questão do que compreender ou não é especialmente relevante, pois muito de seus filmes não apenas são difíceis, como parecem resistir deliberadamente a serem simplificados.⁵ Acreditamos que essa resistência também tem sua razão de ser, já que é isso que parece garantir a eles a sua liberdade e, o mais importante, a sua originalidade e imprescindibilidade.

Seu cinema é, antes de mais nada, um cinema da contemplação, do engajamento, da construção laboriosa e refletida. É, além de tudo, um cinema militante, pois sua abordagem ao pensar e fazer cinematográfico sempre reflete seu interesse em como a forma fílmica intervém na realidade histórico-social. Essa impossível plenitude de compreensão de seus filmes tardios, resultado de sua forma dissociativa e disjuntiva, trabalha para negar qualquer senso imediato de reconciliação ou de entendimento final.

O projeto de revolta paratática da linguagem godardiana não é a destruição da síntese ou do significado enquanto tal, mas sim uma tentativa de subversão

⁵ Como demonstrativo da consciência de Godard nesta caracterização de sua poética, pode-se lembrar sua decisão de autorizar a legendagem tradutória de parte do texto e do áudio de seu último filme, *Le livre d'image* (2018). Essa decisão de deixar diversas partes sem tradução não deve ser entendida como uma vontade de restringir o público do filme aos falantes francófonos, mas sim como uma maneira de forçar o espectador a se relacionar com o filme por outras vias, como a da imagem, da música, dos ruídos e do timbre da voz do narrador. Vale lembrar que esta atitude se repete em vários dos filmes que compõem nosso *corpus* de estudo.

das estruturas hierárquicas e restritivas da gramática dominante da comunicação, a fim de construir novas formas de narrar, argumentar, raciocinar, ver e sentir.

Esses trabalhos tardios de Godard podem ser vistos, portanto, não apenas como tentativas de resgate de instâncias históricas particulares, mas como ferramentas de figuração de uma imanente possibilidade de resistência e de mudança histórica, atacando justamente aquilo que Barthes nomearia como o “caráter fascista da língua”, sua obrigatoriedade de dizer, seja pela autoridade da asserção, seja pelo gregarismo da repetição. Assim, esperamos aproximar o leitor de um conjunto de obra que, menos que mero objeto de estudo, demonstra-se como “logro incomparável que permite ouvir a língua fora do poder”,⁶ enfim, obra inata do momento de esplendor de qualquer revolução genuína e permanente da linguagem.

⁶ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 15.

2 . GODARD, BENJAMIN, MIÉVILLE – MODELOS E ENCONTROS

2.1 Sonimagem: um encontro com Anne-Marie Miéville

Tendo em vista a importância do suporte videográfico para o conjunto de filmes que pretendemos analisar, achamos por bem, quase como um prólogo, contextualizar brevemente o trajeto de Godard em seu interesse pelo vídeo, história também inseparável de seu encontro com Anne-Marie Miéville.

É comum a longa trajetória de Jean-Luc Godard ser dividida para fins de estudo, sendo que as nomeações e os critérios para esta divisão variam: os anos dos *Cahiers du cinéma* com frequência são unidos aos de colaboração com Anna Karina, assim chamados de anos *Nouvelle Vague*; o grande período que engloba desde sua reflexão sobre Maoísmo até os anos da década de 1980, por sua vez, podem ser divididos em anos Mao, Dziga Vertov, exílio suíço, *Sonimage*, retorno à ficção, os anos de historiador do século XX, e o período da década de 2000 até hoje.⁷

Porém, é sempre possível perceber, no meio da novidade que cada um desses períodos traz, uma série de continuidades, o que torna essa divisão um tanto quanto problemática. Por isso mesmo, entendemos que um percurso pelos anos que antecederam a criação do projeto *Histoire(s) du cinéma* seria proveitoso e necessário: nesse período, conhecido como o da criação do experimento *Sonimage*, é que Godard experimenta o suporte videográfico pela primeira vez, e também quando inicia sua parceria com Anne-Marie Miéville, aquela com quem ele dirigiu os dois filmes de nosso *corpus* principal, e que tornou-se sua parceira de vida pessoal e também de outros vários trabalhos.

⁷ Este último exemplo de divisão é a feita por Antoine de Baecque em sua biografia de Godard, para a organização do sumário. Variando os critérios para divisão, seja por linguagem estética, por década, ou por colaboração, muitas podem ser as divisões possíveis para uma tão longa trajetória. O que nos interessa aqui, por fim, é estabelecer um período no qual, por meio de uma fértil colaboração e uso de um determinado meio, forma-se o embrião da estética dos filmes que iremos focalizar.

Assim como a obra da era *Sonimage* permaneceu vastamente invisível, sua história também permaneceu pouco comentada em comparação com outros momentos da trajetória godardiana. As biografias e as filmografias sobre Godard tendem a ignorar esse período, ou suas informações são frequentemente incompletas ou imprecisas. Começaremos, portanto, com uma breve recuperação histórica daquela época e das premissas sobre as quais o experimento foi fundado, antes de situar Anne-Marie Miéville no centro da prática deste momento, para enfim estabelecer a criação por Godard dessa forma ideal para pensar o cinema, o ensaio videográfico. O conjunto de obra deste período é composto pelos vídeos *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975), *Comment ça va?* (1975), *Faut pas rêver* (1977), e das séries televisivas *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976), e *France tour détour deux enfants* (1979).

O nome "Sonimage" foi usado inicialmente para designar a oficina de vídeo criada em parceria com Anne-Marie, um estúdio videográfico localizado na Avenue du Maine, em Paris, no início de 1973. Todos os trabalhos que se originaram dessa proposta foram de autoria conjunta da dupla, mas deve-se destacar também que muito do material a partir do qual esses trabalhos se originaram e se compuseram foram filmados antes desse período e até mesmo por meio de outras parcerias do cineasta franco-suíço.

Godard alega ter embarcado em dezenas de projetos inacabados entre 1972 e 1978, dos quais apenas um punhado de trechos chegou a ser concluído, embora vestígios de seus projetos abandonados invariavelmente reaparecessem de forma retrabalhada e deslocada em obras subsequentes.⁸ O primeiro projeto da era *Sonimage*, um trabalho em vídeo colorido intitulado *Moi je*, foi originalmente concebido por Godard com Anne Wiazemsky. Quando Godard se mudou com Anne-Marie Miéville para Grenoble, o projeto *Moi je* viajou com eles. Esta obra nunca chegou a ser finalizada, mas nem por isso não gerou outros frutos.

Michael Witt, comentando sobre documentação a respeito deste projeto, nota que “close-ups medianos, de cabeça e ombros, e seus planos em ângulo reverso” são apresentados simultaneamente, de uma maneira muito próxima àquela “subsequentemente encenada nas sequências de diálogos entre [os personagens]

⁸ GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinema*. Paris: Albatros, 1980, p. 269.

Nicolas e Vanessa em *Numéro deux* (1975), e no silencioso ‘diálogo’ de *Nous trois* [episódio 5a de *Six fois deux* (1976)]”.⁹

Dois outros projetos tiveram origem no período parisiense da *Sonimage*: um vídeo intitulado *Ça va mal*, que previa usar o dispositivo videográfico como uma espécie de *sketch-book*, traçando os parâmetros da forma final de um filme de maneira muito parecida com a qual Godard usaria para elaborar os roteiros audiovisuais de seus filmes de 1979 a 1983; e o segundo projeto, para o qual ele fez numerosos esboços, deveria ser intitulado *The Decline of the Dollar*, uma elaboração de um projeto anterior em autoria conjunta com Jean-Pierre Gorin, previamente chamado de *Ascensão e Queda do Dólar Americano*.

Assim que a empresa foi estabelecida, com suficientes equipamentos de vídeo instalados para garantir uma autonomia quase total em termos de produção, a fase de Grenoble da *Sonimage* pôde então ser extremamente produtiva. Em termos quantitativos, a dupla produziu quase 19 horas de material acabado; todos, exceto *France tour détournement deux enfants*, foram concluídos na produtora de Grenoble.

A esperança de Godard e Miéville durante os primeiros anos do experimento de Grenoble era de produzir até dois ou três curtas-metragens por ano a baixo custo. Um dos desejos da dupla com sua fábrica caseira de fazer filmes era o de contribuir com a quebra do sistema hegemônico de distribuição e exibição de obras audiovisuais, e por isso procuraram inicialmente distribuir os filmes em videocassete entre organizações e grupos, como escolas, sindicatos e associações estudantis.

Essa esperança de estabelecer uma rede de distribuição alternativa foi por água abaixo, uma vez que esta aspiração provou ser economicamente irrealista: o capital para a produção das obras, dadas as perspectivas insignificantes de retorno financeiro, secou rapidamente. Como Godard comentou a Colin MacCabe, “quanto mais baixávamos os preços, menos nos era oferecido”.¹⁰ A pretendida distribuição em vídeo de *Ici et ailleurs* após sua finalização, em 1974, falhou em se materializar,

⁹ WITT, Michael. *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973 to 1979*. Tese de doutorado (Department of European Studies and Modern Languages) — University of Bath. Bath, 1998, p. 2 (tradução nossa).

¹⁰ GODARD, Jean-Luc in MACCABE, Colin. MULVEY, Laura. EATON, Mick. (org.) *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres: Macmillan/ British Film Institute, 1980, p. 26 (tradução nossa).

e teve de se contentar com um lançamento comercial limitado em 16mm, em 1976 – ou seja, ainda depois da conclusão e distribuição de *Numéro deux* (1975).

A descentralização é uma premissa central da prática da *Sonimage*: a sua transferência para Grenoble constituiu, antes de mais nada, um abandono de Paris, um desejo de resistir à hegemonia política e cultural da capital. Acima de tudo, o afastamento de Paris foi um ato de resistência face aos sistemas intensamente centralizados de produção e de distribuição televisiva e cinematográfica. Se o grupo Dziga Vertov tinha prestado alguma atenção à questão da descentralização da produção cinematográfica e televisiva, eventualmente visitando regiões periféricas para apresentar e discutir seus filmes, o projeto *Sonimage*, por sua vez, colocou efetivamente em prática essa teoria. Para criar uma prática de trabalho viável para além das exigências e restrições do mercado dominante, Godard e Miéville consideraram vital mover-se geograficamente, para fora da influência generalizada das fortemente centralizadas restrições sociais, políticas, culturais e econômicas originárias de uma capital como Paris: “O que tentei fazer com a *Sonimage* foi ter um pouco de material para reaprender e reservar tempo para poder compor com ele. É por isso que sentimos a necessidade de nos situarmos longe de Paris”.¹¹

Essa ênfase na descentralização foi complementada por uma insistência na implementação de uma prática verdadeiramente colaborativa. Godard repetidamente afirmou em toda a década de 1970 e 1980 que “você só pode fazer algo quando há dois de você”.¹² Sua saída das estruturas institucionais de produção e distribuição cinematográfica após 1968 foi oriunda, em parte, de um desejo de fugir da mística autoral para cuja construção ele contribuiu tão amplamente. De fato, desde seu engajamento político e da formação do grupo Dziga Vertov, através da prática dos experimentos em vídeo colaborativos, dos anos 80 até o presente, Godard lutou repetidamente para revisar e combater em sua prática o peso, poderoso e distorcido, da noção do diretor como fonte criativa única e original. Em retrospecto, está claro que Godard sempre procurou trabalhar com um grupo muito unido de colaboradores regulares: ao longo dos anos 1960,

¹¹ GODARD, Jean-Luc in DELILIA, Hervé. DOSEE, Roger. *Les aventures de Kodak et de Polaroid: Un entretien avec Jean-Luc Godard*, Politique Hebdo, 189, 18-24 de setembro de 1975, pp. 28 e 29 (tradução nossa).

¹² GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinema*. p. 54 (tradução nossa).

por exemplo, ele obteve grande sucesso em conseguir uma interação de longa duração com um grupo bastante pequeno de atores, produtores e colaboradores técnicos e criativos.

Qualquer tentativa de aproximação ao trabalho de Godard em sua totalidade teria, sem dúvida, de passar por esse reconhecimento dele como um artista altamente colaborativo. Ele enfatizou, de maneira repetida, a natureza intrinsecamente colaborativa do cinema e o quanto ele depende da contribuição de diversos colaboradores:

E aquela história de autores, que inventamos para nos fazer existir, comparando-nos a escritores! No cinema não é verdade: o cinema exige um mínimo de duas ou três pessoas, as duas partes principais, a viagem de ida e de volta, o positivo e o negativo, os ganhos e as perdas, para empregar imagens. Eu sempre procurei me associar com outra pessoa. A descoberta de maio de 68, para mim, foi a de me associar a Gorin e depois à Anne-Marie, ou seja, uma outra força que te permite produzir.¹³

Neste texto, usamos o termo *Sonimage* para designar o trabalho colaborativo entre Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, de 1973 a 1979. A companhia continuou a existir tecnicamente até 1981, coproduzindo *Sauve qui peut (la vie)* (1980) e *Passion* (1981).

Godard e Miéville acabaram sendo obrigados a abandonar este termo posto que uma outra empresa foi registrada e negociada sob o mesmo nome: assim, *Sonimage* deu lugar a *JLG Films*, que por sua vez se tornou *Périphéria*. Os trabalhos concluídos produzidos pela *Sonimage* entre 1973 e 1979 não se restringiram apenas aos vídeos e séries televisivas. Chamamos atenção também para outros dois trabalhos, também produzidos sob a chancela da companhia, ainda que não audiovisuais: a edição especial (N.º300) da *Cahiers du cinema*, editada por Godard em maio de 1979, e as transcrições parciais de sua série de palestras realizadas em 1978 no Conservatoire d'Art Cinématographique de Montréal, que foram publicadas, em 1980, como o conhecido livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema*.

¹³ GODARD, Jean-Luc. "Le chemin vers la parole (interview with Alain Bergala, Serge Daney and Serge Toubiana)" (1988) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, p. 498 (tradução nossa).

Achamos necessário salientar que esta pesquisa se ressentiu um pouco por não poder, visto sua brevidade, se deter com muita atenção na figura de Anne-Marie Miéville. É preciso também deixar claro a dificuldade que é, por ordens práticas mesmo, tomar conhecimento de sua trajetória, especialmente no Brasil, onde nunca filme algum seu chegou ser lançado comercialmente.

Procuramos aqui dar atenção à sua figura como igual autora dos dois ensaios videográficos que analisaremos mais adiante, não cometendo um erro comum de grande parte da crítica e de estudiosos acadêmicos, que mesmo tomando conhecimento das fichas técnicas dessas obras, tratam Godard como o maior ou o único responsável criativo por eles. Se o próprio Godard se importa em destacar a importância de Miéville em toda sua trajetória dos últimos anos, assim como alguns de seus estudiosos mais atentos, não poderíamos fazer diferente. E se o primeiro projeto de colaboração um com o outro foi a criação e o desenvolvimento da companhia *Sonimage*, então acreditamos ser necessário chamar a atenção para a importância de Anne-Marie neste empreendimento.

Pesquisas recentes têm, finalmente, começado a reconhecer o grande papel de Anne-Marie Miéville na produção de Godard desde o início dos anos 1970 até os dias de hoje.¹⁴ Esta atenção também acabará se voltando para sua própria produção artística: *Papa comme maman* (feito para a televisão, 1977), *How Can I Love* (1984), *Le Livre de Marie* (1984), *Faire la fête* (1986), *Mon cher sujet* (1988), *Mars et Venus* (1991), *Lou n'a pas dit non* (1994), *Nous sommes tous encore ici* (1997) e *Après la reconciliation* (2000).

As variadas funções desempenhadas por ela em obras de Godard em seu trabalho pós-*Sonimage* atestam a perseverança desta colaboração: co-escreveu e co-editou *Sauve qui peut (la vie)* (1979); co-escreveu *Passion*, co-editou *Scénario du film Passion* (1982); escreveu o roteiro de *Prénom Carmen* (1982); co-escreveu *Détective* (1984); co-dirigiu e co-editou *Soft e hard* (1985); co-dirigiu e co-escreveu *Le Rapport Darty* (1989); é creditada como diretora de arte de *Nouvelle vague* (1990); co-escreveu e co-dirigiu *L'Enfance de l'art* (1991), *Pour Thomas Wainggai* (1991) e *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995);

¹⁴ Na reabilitação do papel de Anne-Marie Miéville em sua parceria com Godard, devemos destacar a atenção dada a ela por Antoine de Baecque em sua obra *Godard: biographie*, e por Michael Witt em sua tese de doutorado *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973 to 1979*.

co-dirigiu, co-escreveu e co-editou *The Old Place* (1999); co-escreveu *Dans le noir du temps* (2002); e, por fim, co-escreveu e co-dirigiu *Liberté et patrie* (2002).¹⁵

Esta parceria criativa se principia em 1973, por meio da longa reformulação do projeto inconcluso do grupo Dziga Vertov, conhecido como *Jusqu'à la victoire*, transformado então na obra *Ici et Ailleurs*; aí eles produziram um trabalho seminal que serviu de base para a totalidade do subsequente projeto *Sonimage*, e que indubitavelmente enquadra muito do trabalho posterior de ambos. Esta parceria, que além de profissional é também pessoal, é constantemente reiterada por cada um em seus trabalhos individuais: Miéville evocou essa duradoura relação de apoio mútuo, artística e emotiva, em seu filme *Nous sommes tous encore ici* (1997), que conta com Godard interpretando um dos personagens principais. Ele, por sua vez, frequentemente reconheceu em entrevistas sua dívida com Miéville, reconhecimento que também pode ser visto ao dedicar à ela o episódio 4B de *Histoire(s) du cinéma*, *Les Signes parmi nous*, e em um trecho destacado de seu último filme, *Le livre d'image*, composto por longas falas dela, retiradas de outros filmes que eles fizeram juntos anteriormente, e que também faz referência ao único livro publicado por Anne-Maria, a saber, *Images en parole* (2002).

Pode-se entender o trabalho da *Sonimage* como o essencial resultado de uma aventura colaborativa entre Godard e Miéville: ele girava em torno de uma tentativa de operar uma prática de trabalho na qual as divisões do trabalho e dos sexos eram dissolvidas e reconstruídas numa reflexão sobre as implicações de encontrar prazer no ofício enquanto se colaborava com um parceiro que se ama (“amar o trabalho e trabalhar no amor”).¹⁶ Se podemos observar a variedade de papéis que Miéville desempenhou no conjunto da obra da *Sonimage* (codiretora, co-escritora e co-editora de *Ici et ailleurs*, *Numéro deux*, *Comment ça va*, *Six fois deux* e *France tour détour*, e atriz em *Comment ça va* e *Faut pas rêver*), deve-se atentar para o fato de que essa divisão de trabalho serve à uma função mais esquemática do que real. Miéville e Godard, na prática, estavam igualmente implicados em todas as etapas de cada uma dessas obras, produzindo um corpo de trabalho único e

¹⁵ Esses dados foram retirados de BAECQUE, Antoine. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010, pp. 895–908 (tradução nossa).

¹⁶ Fala do personagem Jerzy, interpretado pelo ator Jerzy Radziwilowicz, em *Passion* (1982) (tradução nossa).

genuinamente colaborativo (prática que nos remete, por exemplo, à de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet).¹⁷ É por isso que passaremos a empregar nesta dissertação, a partir de agora, também o termo Godard/Miéville, quando quisermos nos referir à ação conjunta da dupla.

Esse tipo de colaboração, composta por um olhar masculino e outro feminino, constituiu o culminar de uma longa busca de Godard: se a colaboração anterior com Gorin pelo grupo Dziga Vertov abordou o ideal de trabalho colaborativo, foi com a associação à Miéville que ele desenvolveu e refinou o modelo. Como um casal, eles personificaram o desejo de longa data do diretor de tentar dissolver e fundir as divisões entre os sexos, e entre a vida pessoal e a produção criativa dentro da prática de trabalho. Em meados da década de 1960, Godard reclamou de sua incapacidade de discutir cinema com Anna Karina, sugerindo que essa falta de compatibilidade em seu trabalho culminou no colapso de seu relacionamento.

Michael Witt nota que a conversa entre Godard e Paulo em *Leçons de choses* (episódio 2a de *Six fois deux*), na qual Paulo adota o papel de provocador de pensamento, na mesma chave preconizada usualmente por Godard na grande parte de suas entrevistas à imprensa, “incorpora críticas diretas à inflexão excessivamente masculina do grupo Dziga Vertov”, e até mesmo da colaboração Godard/Gorin, mais especificamente: “Não são dois homens que deveriam falar juntos, mas um homem e uma mulher”. Na época em que esse programa foi realizado, Godard e Miéville já estavam vivendo o modelo de colaboração homem-mulher evocado aqui por mais de dois anos.

Deve-se notar que a ausência quase total de entrevistas com Miéville, por meio das quais ela poderia comentar sobre seu trabalho e sua colaboração com Godard, impõe um problema para qualquer pesquisador sobre o seu trabalho ou da dupla: quando há algum testemunho sobre essa parceria, ele invariavelmente vem de Godard. Estudiosos que tentaram contactá-la, com frequência, tiveram negados

¹⁷ Procurando estabelecer as diferenças metodológicas entre seu trabalho com Anne-Marie e de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Godard comentou: “Os Straub trabalham em conjunto, na mesma bicicleta, ele na frente, ela atrás. Nós [Godard e Miéville] temos duas bicicletas”. SÉGURET, Olivier. AZOURY, Philippe. “Jean-Luc a insisté pour jouer”, *Libération*, 27 de Dezembro 2000, In *Pas de deux, The Cinema of Anne-Marie Miéville* (catálogo de mostra). Bruxelas: Sabzian, Courtisane and CINEMATEK, 2018, p. 46. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier_mieville_en_issuu Último acesso em: 10/05/2019 (tradução nossa).

seus pedidos. Não é difícil imaginar que tal cautela por parte de Miéville possa ser, em grande parte, uma relutância em ser tipificada como uma espécie de assistente de Godard, diminuindo a importância de seu esforço e de sua autoria em trabalhos conjuntos. Este é precisamente o lugar no qual Gorin se viu enfiado durante o período do grupo Dziga Vertov, e ao qual, apesar de uma considerável filmografia pós-Godard, ele parece destinado a ser visto assim por grande parte dos cinéfilos. Godard observou que, quando Miéville foi convidada a apresentar exhibições do trabalho da *Sonimage*, as apresentações continuamente a relegavam a um papel secundário e subserviente:

Aqueles que estavam ao meu redor e colaboravam comigo não conseguiram se afastar da conexão comigo. O que significou que, às vezes, meu relacionamento com as mulheres que conheço, e coisas desse tipo, tem sido complicado... Ocasionalmente, Anne-Marie é convidada para apresentar os filmes que ela fez. Mas todas as vezes, quando ela é apresentada, eles dizem "... que trabalha com Godard". Eles não dizem: Anne-Marie Miéville...¹⁸

Comentários jornalísticos contemporâneos eventualmente minimizam seu papel, mas na maioria das vezes acabam, simplesmente, ignorando sua contribuição. Sua reação a essa tendência de diminuir o peso de seu envolvimento foi, até o presente momento, o silêncio. Torna-se difícil, portanto, pesquisar detalhadamente sobre a figura de Miéville, sendo que a própria comporta-se de tal maneira, mas temos motivos suficientes para acreditar que ela forneceu o principal impulso dinâmico e criativo para os trabalhos da *Sonimage* (e dos trabalhos provenientes de sua colaboração com Godard que compõem o *corpus* principal desta dissertação), e foi também a principal responsável pelas preocupações temáticas presentes com tanta insistência ao longo dos trabalhos deste período. Godard, em tal visão, "ocuparia um papel mais reativo, canalizando a substância das ideias criativas de Miéville em termos mais audiovisuais".¹⁹ Esta é uma leitura com a qual, na verdade, acreditamos que o próprio Godard tenderia a concordar, uma vez que ele tem repetidamente reconhecido em entrevistas, durante e após este período, que essas obras são também de autoria de Miéville.

¹⁸ GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinema*. p. 285 (tradução nossa).

¹⁹ WITT, 1998, p. 12 (tradução nossa).

A era *Sonimage* permaneceu em grande parte inexplorada, e o pequeno interesse crítico existente pelo trabalho da companhia tendeu a negligenciar seu contexto (a dolorosa trajetória pós-68 da política militante e a prática do vídeo), e a ignorar várias das suas obras. Este estado de coisas se aplica tanto à recepção crítica das obras no momento de sua distribuição inicial (ou transmissão), quanto à pesquisa subsequente (*Ici et ailleurs*, *Numéro deux* e *Comment ça va*, por exemplo, receberam a mínima atenção crítica no momento de seu lançamento). Apontando para o fato de que os jornalistas se interessavam pouco pelo trabalho da *Sonimage*, Godard atribuiu a evidente escassez de interesse a “visões preconceituosas em relação à prática de vídeo colaborativo marginal, que o entenderia como subcinema”²⁰ e, portanto, insignificante. A reação da grande imprensa em relação a esse corpo de trabalho permaneceu assim por muito tempo, alternando-se consideravelmente apenas a partir dos anos 2000. A tendência até então, era desconsiderar todo o empreendimento como um projeto puramente godardiano, formalista e incompreensível.

Paradoxalmente, a reavaliação crítica ocasionada pelo retorno de Godard ao cinema de arte com *Sauve qui peut (la vie)*, em 1979, que poderia ter servido na época para a revisão e a compreensão do período que a antecedeu, serviu, na verdade, para encerrar os anos de 1973 a 1979, em vez de reabilitá-los: a obra da *Sonimage*, quando visível, foi vista quase inteiramente como um corpo estranho, e seu retorno ao cinema de ficção, enfim, como um retorno à “normalidade” do renomado diretor.

Assim, tendo em vista a proximidade formal entre os trabalhos da era *Sonimage* e os de nosso *corpus*, não impressiona constatar que os últimos também sofram com o pouco interesse de público e de crítica que os primeiros sofreram. Da mesma forma que até aqui insistimos na qualidade e na importância não apenas desses filmes em si, como também de sua reflexão referente à trajetória godardiana, o mesmo ocorre com os ensaios videográficos pós-*Histoire(s) du cinéma*.

Podemos adotar o subtítulo de *Six fois deux*, a saber, *sobre e sob a comunicação*, como lema do trabalho da era *Sonimage*; os próximos parágrafos

²⁰ GODARD, Jean-Luc. “L’art à partir de la vie: Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala” (1985) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, p. 23 (tradução nossa).

pretendem demonstrar como o projeto dessa primeira colaboração Godard/Miéville oferece uma oportunidade única para uma rica e produtiva crítica audiovisual da comunicação contemporânea: um projeto sobre e sob comunicação, sobre uma sociedade (primeiramente francesa, mas para o qual também se pode entender como a ocidental), vivendo sob a comunicação (que refere-se tanto aos modos institucionais de comunicação quanto do discurso cotidiano) de um determinado regime sociopolítico-econômico. Por isso, nosso principal objetivo nas páginas que se seguem será posicionar o trabalho da *Sonimage* como o berço de criação formal do qual partiram grande parte das preocupações do trabalho subsequente de Godard e Miéville.

2.2 O vídeo-ensaio: imagem, escrita e diálogo

Pela brevidade desta pesquisa, optamos por não nos deter específica e profundamente em cada uma das obras do período *Sonimage*, nem das subsequentes obras videográficas ensaísticas, mas, sim, destacar o que esse conjunto mostrou de mais relevante em termos de evolução para o *corpus* ao qual pretendemos nos dedicar.

Novamente, lembramos que a divisão do trabalho godardiano pelos critérios temporais e cronológicos aqui ocorrerá apenas para fins de comodidade e facilidade metodológica de apresentação. Se os interesses e as práticas de Godard variaram no decorrer do tempo, estas variações se deram sempre em diálogo umas com as outras, e com diversas continuidades e retomadas. Seu conjunto de obra não aceita ser caracterizado como uma sucessão de eras radicalmente opostas em suas temáticas e figurações formais, pois o que ele realmente acaba por ser é um bloco variantemente orgânico e profundamente coerente, cujas composições diversificantes são apenas diferentes ângulos de visão e de entendimento articulados em torno das mesmas macro e microtemáticas, em perpétuo processo de assimilação ou relação.

Por isso, retomamos aqui a percepção de que um certo procedimento de supra importância para a construção e o entendimento dos ensaios videográficos de

Godard é iniciado, com fôlego e consciência, com *La Chinoise* (1967), a saber, a colagem; não apenas sua apresentação, mas também como uma maneira de decompor e recompor o quadro, como uma forma de análise da imagem, numa prática frequente e profunda.

Ela se dará, a partir da era *Sonimage*, como um trabalho de destruição e constituição eletrônicas da imagem por meio das trucagens em vídeo nos três primeiros filmes da produtora: *Ici et ailleurs*, *Numéro deux* e *Comment ça va*. Philippe Dubois, grande analista dos procedimentos videográficos na linguagem godardiana, destaca que o trabalho de mixagem de imagens, o trabalho das janelas e incrustações e as sobreimpressões efetuadas nestas obras enquanto vídeo e cinema, irão se desenvolver nas obras seguintes da produtora, agora utilizando exclusivamente o vídeo.

Assim, *Six fois deux*, *France tour détour* e os vídeo-roteiros dos filmes de seu retorno ao cinema de ficção após anos de dedicação ao ensaio e ao vídeo, permitirão o progressivo desenvolvimento de uma série de figuras de escrita, como as sobreimpressões, a câmera lenta e o uso da música nas próprias imagens, experimentadas em laboratório, de maneira ensaística, e “em seguida, aplicadas, tais e quais ou mais frequentemente por deslocamento, nos filmes dos anos 80”.²¹

Se a ruptura das formas de comunicação, em Godard, estabelece gradualmente uma pesquisa sobre os meios de comunicação, ou seja, se ele frequentemente parte do local, do pessoal, do pequeno, para em seguida aspirar ao universal, ao coletivo e à uma totalidade, é natural que sua atenção ao diálogo no cinema seja motivada pela compreensão de que ele pode abarcar em si uma série de questões maiores e também uma ferramenta de reflexão sobre a comunicação, em seus variados aspectos. Seu encontro com Anne-Marie Miéville e com o vídeo gerará um ponto de inflexão na maneira com a qual ele trabalha a dimensão dialógica dentro de seus filmes que, para ser melhor compreendida, demanda uma breve contextualização sobre a dimensão dialógica em si e como ele vinha trabalhando o diálogo enquanto expressão reflexiva ao longo dos anos.

²¹ Poderíamos aqui acrescentar que essas práticas também prolongaram sua influência nos vídeos pós-*Histoire(s) du cinema*. A partir de sua constatação, Dubois entende que por isso o vídeo terá sido, em Godard, a principal ferramenta de passagem de imagens, menos uma sequência de obras em si, mas mais um meio de refletir sobre as imagens. DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 256.

Nicole Brenez, em seu texto “The Forms of The Question”, retoma a compreensão de Merleau-Ponty sobre Sócrates, como o modelo perfeito de filósofo, para então apontar o modelo-base godardiano como essencialmente socrático. Merleau-Ponty, segundo Brenez, estabelece o entendimento socrático do filósofo como aquele que coloca os outros em estado de desconforto, aquele que inflige aos outros a “imperdoável ofensa de fazê-los duvidar de si mesmos”.²² Nesse sentido, a tarefa da filosofia de Merleau-Ponty estaria intimamente ligada à tarefa do cinema godardiano. A filosofia socrática e o cinema godardiano abririam nossos olhos para “o que é problemático em si mesmo na existência do mundo e em nossa própria existência”.²³ Assim, Brenez defende a ideia de que Godard retêm do modelo socrático duas virtudes da problemática: a primeira, o poder crítico; e a segunda, a abertura experimental. Daí a importância da pergunta, da dúvida, do questionamento em seu cinema, uma prática das mais persistentes e dinâmicas em sua carreira. A pergunta em Godard, na verdade, consistiria inicialmente numa:

(...) colocação em prática de um problema fílmico, ao mesmo tempo que ela apareceria como uma solução, primeiramente de uma ordem narrativa e plástica, e depois de uma ordem ética e formal. A evolução do trabalho de Godard em relação à este ponto nos leva da simples *mise en scène* da pergunta para a transformação da imagem mesma num puro problema formal.²⁴

Talvez um ligeiro comentário sobre o modelo socrático dialógico nos ajude a compreender esta questão. Para Bakhtin (BAKHTIN, 1981, pp. 94–96), o surgimento do diálogo como gênero se deu na Grécia antiga, principalmente através do método erigido por Sócrates, pois o gênero se basearia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. A busca pela verdade deste método se contrapõe ao monologismo oficial que se pretende “dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa”. A verdade não nasceria da

²² BRENEZ, Nicole. “The Forms of the Question”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 162 (tradução nossa).

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*. Paris: Gallimard, 1983, p. 53.

²⁴ BRENEZ, 2007, p. 165.

cabeça de um único homem, mas sim “entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.”²⁵

Os procedimentos mais importantes do diálogo socrático eram a síncrise, entendida como a confrontação de dois ou mais pontos de vista sobre um mesmo assunto, e a anácrise, nome dado aos métodos de provocar a palavra do interlocutor, forçando-o a colocar-se e externar claramente a sua opinião. Portanto, era fundamental que um debate tivesse debatedores com pontos de vista diferentes, uma vez que não há diálogo possível quando todos pensam exatamente da mesma maneira, e que os bons debatedores fossem exímios manejadores da anácrise.

Tentaremos demonstrar a seguir como, gradualmente, Godard acaba construindo e aperfeiçoando uma forma ensaística estruturada pela prática dialógica e pelo procedimento formal da colagem, sempre orientado por uma intenção experimental e um objetivo crítico. Graças ao suporte videográfico, o realizador dá um novo vigor à oralidade dos enunciados de seus personagens, abrindo um espaço novo para o ressurgimento do diálogo em condições cada vez mais próximas do modelo socrático, o que não parece ser coincidência.

Em entrevista a Colin MacCabe, Godard aponta o método socrático como grande inspiração para as séries televisivas feitas pela *Sonimage* (MACCABE, 1980, p.160) e em outra concedida a Claude-Jean Philippe (GODARD, 1985, I, p.412), lamenta que o pensamento ocidental tenha estado, desde Platão, historicamente dependente da cultura escrita, assim subestimando o poder do diálogo socrático, de natureza essencialmente oral.

O pensamento reflexivo em Godard aparece em toda sua trajetória, com variações de tipos de emissores, de maneiras de expressar sua argumentação e de como inscrevê-la na forma fílmica. Em dosagens distintas, em todas as suas representações do diálogo no cinema, se opõem e complementam as funções destrutivas e criadoras da representação do mundo. Com o passar dos anos, percebemos que o atravessamento da narração pela argumentação toma proporções cada vez maiores, até chegar ao ápice deste movimento, na

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, p. 94.

constituição de uma forma e no uso de um suporte propriamente reflexivos, a saber, o ensaio videográfico.

Essa desconstrução da narrativa ficcional clássica, porém, se dá desde seus primeiros filmes, por meio do desrespeito às convenções dos gêneros cinematográficos e da assimilação do pensamento à narração. Já na década de 1960, o fundamento da reinvenção rege o fluxo de imagens e de sons de suas obras narrativas, com pitadas de reflexão, também por meio do diálogo entre as personagens, criando momentos ensaísticos dentro de filmes que se propõem a narrar uma história. A proposta da análise que se segue é indicar o caminho que Godard percorreu do baixo grau ensaístico dentro de sua obra até seu completo domínio deste gênero, inventando formas propriamente reflexivas por meio do agenciamento diversificado de imagens e de sons de sua autoria e de autoria alheias, pela montagem, pelo suporte videográfico e também, inusitadamente, pelo diálogo, seja entre personagens, entre indivíduos reais, ou exclusivamente pelo autor, aos moldes do monólogo.

É o vídeo enquanto conexão direta do olhar ao pensamento, que leva Dubois²⁶ a vê-lo como o principal instrumento pelo qual a pintura passou na obra godardiana do estatuto de imagem-objeto, nos filmes dos anos 60, ao estatuto de estado-imagem nas obras de ficção pós-*Sonimage* (DUBOIS, 2011, p. 256).

Poderíamos acrescentar que a sua passagem pelo vídeo, enquanto intermediação desses dois estatutos, estabelece, tanto nos primeiros ensaios videográficos e séries televisivas, quanto nos ensaios de nosso *corpus* tributários

²⁶ Philippe Dubois se destaca como um dos grandes estudiosos da obra godardiana, e um dos principais do uso que Godard faz do suporte videográfico. As páginas que se seguem se baseiam amplamente em suas pesquisas, não apenas pela qualidade de suas análises, mas também por ele ser um dos poucos analistas a se dedicar à pesquisa da forma vídeo-ensaística em Godard e as articulações de cada um de seus momentos, e também de suas relações com seu trabalho ficcional do diretor. Ainda que nosso uso de seu trabalho se restrinja a três textos compilados na coletânea *Cinema, vídeo, Godard* (“Jean-Luc Godard: cinema e pintura, ida e volta”, “Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita” e “Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria”), aproveitamos para indicar, ao leitor mais interessado no uso da escrita feito por Godard (uso esse de grande importância em seus ensaios em vídeo), um outro trabalho do pesquisador, intitulado “The Written Screen: JLG and writing as the accursed share”. Obra que o próprio Dubois caracteriza como uma tentativa de ensaio escrito-visual feita por ele, no qual se arranja um conjunto extenso e dinâmico de frames retirados de filmes de toda trajetória godardiana, que exemplificam diante de nossos olhos o inquestionável senso de escrita concebido como uma espécie de parte maldita do mundo das imagens que é arte de Godard. In: BAECQUE, Antoine de. “Godard in Museum” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 232–247.

de *Histoire(s) du cinéma*, o estatuto da imagem-palavra: a imagem enquanto grau mínimo da escrita audiovisual e, portanto, sempre vista e refletida como unidade compositora de máxima importância, mas sempre em relação a algum outro composto, seja uma outra imagem, seja um som, seja uma palavra ou efeito.

Assim, a pintura como categoria específica de elaboração ou de análise já não importa, mas, sim, enquanto um estado generalizado de imagens, simultaneamente musical, literário, pictórico, fotográfico, cinematográfico e videográfico, processo possível apenas pelo uso da forma ensaio e do suporte videográfico

Seria um erro entender o ensaio em Godard como uma forma de aparição autônoma, instantânea e exclusiva do período *Sonimage*. Ele deve ser entendido antes como uma veia constante em toda sua trajetória, que desenvolvida gradualmente no decorrer dos anos 60, constitui uma forma própria cinematográfica destacadamente já em *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), em durações reduzidas com o episódio *Caméra-œil* de *Loin du Vietnam* (1967) e os cine-tracts de 68, continuando com *Le Gai Savoir* (1968) e *Un film comme les autres* (1968) e em grande parte dos trabalhos do grupo Dziga Vertov.

Essa forma ganha uma inédita configuração com o suporte videográfico, primeiramente com o grande período dedicado exclusivamente a esse meio nos anos *Sonimage*. Em seguida, com os vídeo-roteiros de suas ficções, atingindo o ápice com a constituição de uma forma incomparavelmente singular da seminal série de ensaios videográficos intitulada *Histoire(s) du cinéma*.

O apreço de Godard pelo ensaio já vem desde os anos 60, como comprova uma declaração retirada de uma entrevista com ele em 1962:

Eu me considero como um ensaísta, eu faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo em vez de escrevê-los. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão, e se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis.²⁷

²⁷ GODARD, Jean-Luc. "Entretien: Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films" (1962), *Cahiers du Cinéma*, n.º 138 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–198*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 215 (tradução nossa).

Em um grupo de filmes dos anos 60, a reflexão é inserida dialogicamente por meio de uma conversa entre uma personagem masculina e outra feminina. Essas conversas podiam acontecer em ambientes variados, como em um café, no caso de *Vivre sa Vie* (1962), numa sala de estar, como em *Une femme mariée* (1964), ou dentro de uma cabine de trem em movimento, como em *La chinoise* (1967).

O que é comum, nesses três filmes, é que esses momentos reflexivos demarcavam uma interrupção da ação narrativa e a divisão clara dos papéis femininos e masculinos. Nesses casos, enquanto as personagens masculinas encarnavam a função intelectual de expressar uma reflexão mais sólida, e a eles estava delegado o exercício argumentativo, cabia às personagens femininas eventuais questionamentos, mas sobretudo, o papel de receptor da mensagem, da escuta mais propriamente. A figuração do pensamento nesta época consistia em filmar uma determinada enunciação, de um homem a uma mulher, configurando assim o caso do diálogo enquanto expressão do pensamento dentro do filme.

Em *Vivre sa Vie*, Brice Parain (interpretando a si mesmo) filosofa com a personagem Nana (Anna Karina) num café parisiense, sobre vários assuntos, como a linguagem, o pensamento, e a existência humana. Nesta despreocupada mas profunda conversa, é ele que toma as rédeas da reflexão, sempre respondendo às perguntas de Nana, e para isso chega a invocar Platão, Kant, Hegel e Leibniz. Numa cena doméstica de jantar entre amigos em *Une femme mariée*, o escritor e cineasta Roger Leenhardt retoma um comentário de um amigo, na intenção de explicar à personagem Charlotte (Macha Méril), o que ele entende por inteligência. Em uma longa e memorável cena de *La chinoise*, o militante e filósofo Francis Jeanson conversa dentro de trem com a personagem Véronique (Anne Wiazemsky) e, apesar de ser mais questionado por ela do que as outras figuras masculinas foram pelas figuras femininas dos exemplos anteriores, é a ele que cabe o papel de voz da razão no diálogo que travam.²⁸

Duas dimensões merecem atenção ao se analisar o ensaísmo godardiano, a saber: a da imagem, que aceita em si origens variadas, seja fotográfica,

²⁸ Aqui fazemos, muito brevemente, um percurso sobre a figura do pensamento dentro da trajetória godardiana. Para uma compreensão mais extensa e aprofundada desta questão, conferir ARAÚJO, Mateus. *A mise en scène do pensamento em Godard*. La Furia Umana, n.º. 33. Itália, 2014. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/768-a-mise-en-scene-do-pensamento-em-godar> Último acesso em: 13/05/2019

cinematográfica ou videográfica ; e a da palavra, seja escrita ou falada. Claramente, assim como as fases de sua trajetória e os gêneros cinematográficos movidos por Godard não aceitam estritas separações, assim também o é com a dimensão imagética e verbal em seus ensaios, sempre em profunda confluência. Porém, antes de discutirmos os componentes desta “forma que pensa”²⁹, acreditamos ser proveitoso uma brevíssima tentativa de caracterização do conceito de ensaio fílmico, com fins de atingir uma melhor compreensão do ineditismo da empreitada godardiana no ensaio.

Dizemos *tentativa*, pois sua definição tem sido tarefa árdua e, ainda que tentada por muitos pesquisadores, parece estar longe de chegar a um consenso. O termo *ensaio* dentro do campo dos estudos cinematográficos, ainda que cada vez mais recorrente, implica em variações de compreensão. Usualmente utilizado para se referir a um conjunto de obras com diversas características em comum, esses filmes também sustentam diferenças que saltam aos olhos, o que justifica sua difícil circunscrição. Assim, frequentemente, o termo é usado para designar obras e práticas fronteiriças nos circuitos midiáticos das últimas décadas: obras que transitam por variados formatos e gêneros, oriundas dos mais diversos procedimentos, suportes e dispositivos, e que circulam desde em salas de cinema até em museus e outros espaços dedicados à arte contemporânea.

Para alguns teóricos, o ensaio é, de fato, uma forma estilística medular do mundo moderno ao lado de outros gêneros cinematográficos (SCHERER, 2001). Outros o consideram antes um antigênero que escapa a qualquer definição, atravessando e reorganizando outros gêneros no audiovisual (RASCAROLI, 2009). Segundo o autor Paul Arthur, a filmografia ensaística tem forte ligação com o cinema autoral, enfatizando assim seu caráter subjetivo e experimental. Arthur define o ensaio fílmico como um ponto de convergência entre o documentário, a *avant-garde* e até mesmo a ficção narrativa (ARTHUR, 2003, p.62).

Algo que todos os filmes deste gênero apresentam, às vezes de maneira mais evidente, outras menos, é a intenção reflexiva como alicerce de sua forma fílmica. O ensaísmo dentro do âmbito cinematográfico reúne obras interessadas em

²⁹ Em *JLG/JLG.Autoportrait de décembre* (1995) e em *Histoire(s) du cinema* Godard insiste na procura do cinema por uma “forma de pensamento, ou melhor, uma forma que pensa”.

pensar e ocasionar reflexões por meio da enunciação de um realizador que se revela, de maneira evidente ou oblíqua, com ele estendendo-se e equilibrando-se entre “a representação abstraída e exagerada do eu e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta”.³⁰

Esse “eu” pode ser elaborado de maneira explícita no discurso ou apenas por meio de uma reflexão subjetivamente metalinguística. Portanto, a materialização fílmica do processo do pensar, apesar de lidar diretamente com a subjetividade, não se internaliza nem se relaciona apenas com o “eu” que se propõe a refletir. Pelo contrário, aspira pela formulação de um diálogo aberto ao público. Pensando nas especificidades que caracterizam as vozes no cinema, pode-se afirmar que a da voz do ensaio fílmico é assumida pelo sujeito enunciador criado pelo próprio autor extratextual, isto é, o realizador. Deve-se, portanto, considerar a inflexão ensaística no cinema e através deste, apontando o caráter ensaístico de uma obra cinematográfica no encontro entre uma subjetividade e o domínio público. O ensaio, ao pressupor a construção de um sujeito-autor que se coloca em abertura para o mundo, caracteriza-se como uma forma que fundamentalmente renegocia pressupostos a respeito da “objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar.”³¹

O filme-ensaio, portanto, constitui-se como um modo específico de organização da multiplicidade de materiais audiovisuais, muitas vezes um “modo argumentativo de organizar o fluxo de imagens e sons”.³² Argumentação aqui em sentido bastante amplo, pois esse modo procura demonstrar, experimentar e analisar, e não necessariamente comprovar pontos de vista ou fatos, exercendo-se mais numa lógica probabilística, e não assertiva. Essa argumentação dos componentes imagéticos, verbais e sonoros pode vir acompanhada da forma narrativa, porém estando esta última em função da primeira. Essa argumentação é sempre conduzida por uma subjetividade que

³⁰ CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015, p. 19.

³¹ CORRIGAN, 2015, p. 10.

³² ARAÚJO, Mateus. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. Devires, V. 10, n.1, jan/jun 2013, p. 114.

pode aparecer enquanto tal, muitas vezes como uma voz *over*, sem necessariamente precisar se enunciar em primeira pessoa (ARAÚJO, 2013, p. 114). Quando conjugada em primeira pessoa, pode até mesmo adotar tons mais afetivos, opondo-se ao documentário. Porém, essa voz subjetiva pode também ser distante e fria, formulada de maneira rigorosa, altamente objetiva. O que não muda é a conjugação do discurso sobre o mundo histórico numa organização estética que não obedece aos padrões clássicos do documentário ou da ficção, pois aciona procedimentos e objetivos distintos, valorizando a dimensão da experiência e do processual, pois como comenta Ismail Xavier:

Falar em filme-ensaio envolve um posicionamento da crítica diante do seu objeto como um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e a uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade.³³

Trata-se, então, de estabelecer uma forma baseada na experiência, aqui compreendida como instrumento do conhecimento, na intenção de registrar a realidade por meio de uma consciência existencial. O que é fundamental nesta forma, mais do que sustentar dimensões argumentativas estritas, é estabelecer uma relação problematizadora com seu referente. Cabe ao ensaio analisar, demonstrar, ponderar, avaliar, ou seja, experimentar e refletir; e não enquanto mero registro, mas sempre enquanto pensamento em ato, pondo as faculdades do enunciadador à prova no processo de filmagem e de montagem. Assim, o ato ensaístico no cinema, frequentemente implica numa “postura cambiante do observado e do observador”,³⁴ um enunciadador simultaneamente sujeito e objeto de um mesmo discurso sobre o mundo. A liberdade que permite essa natureza processual também justifica sua tonalidade e andamento poéticos, já que elas

³³ XAVIER, Ismail. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. Revista Aniki, 1(1): 33-48. Lisboa, 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/html>. Último acesso em: 13/05/2019

³⁴ GERVAISEAU, Henri A. “Escrituras e Figurações do Ensaio”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 99.

também possibilitam a “exploração do mundo pela e na linguagem”. A fragmentação poética do ensaísmo produz “sucessivos e enigmáticos modos de associação das imagens com outras matérias de expressão”.³⁵

Tendo em vista que o cinema opera simultaneamente múltiplos níveis discursivos – imagem, escrita, locução, música –, a voz única do ensaio literário é nele multiplicada e dispersada em seus múltiplos canais. A manifestação da voz do “eu” enunciativo, do autor, ou da subjetividade da personagem do ensaio fílmico, pode se manifestar não apenas em sua maneira mais óbvia, a locução, mas também por meio da escrita, da montagem e no próprio nível da imagem. A imagem, no cine-ensaio, ainda que funcionando como expressão de uma determinada individualidade, por sua infinita gama de suportes e de origens, também impõe um obstáculo à sua definição. Por isso, até mesmo no nível puramente visual, é mais fácil definir o que não é o ensaio cinematográfico do que o que é. O ensaio fílmico, por exemplo, não é a narração do passado histórico por meio de uma pretensa perspectiva neutra, sustentada por uma estrutura verbal, que relega as imagens ao segundo plano, que tem como princípio norteador a organização cronológica, aos moldes do documentário expositivo (NICHOLS, 2012, pp. 142–144).

Essa fratura das unidades epistemológicas de tempo e espaço que o ensaio conduz é frequentemente operada por meio do uso do arquivo, seja com imagens (fotografia jornalística e filmagens de registro, por exemplo), ou com escrita e som (documentos oficiais e depoimentos testemunhais, comumente). Este é um ponto em que o ensaio é, muitas vezes, confundido com o documentário, mas pode-se fazer algumas tentativas de esclarecimento para estabelecer determinadas diferenças entre eles. Arlindo Machado nos lembra que o documentário se baseia na “crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma (...) de qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade”,³⁶ no que esta crença no princípio indicial que constituiria toda imagem de natureza fotográfica é seu pressuposto essencial.

³⁵ GERVAISEAU, 2015, p. 103.

³⁶ MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: SAMPAIO, Rafael & MOURÃO, Maria D. *Chris Marker, bricoleur multimedia*. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília, 2009, pp. 20–33.

Mas seria um engano propor uma forte e estrita oposição entre ensaio e documentário, pois, para isso, seria necessário chegarmos a um veredicto final e incontestável do que é o cinema ensaístico, fato até hoje não alcançado. Nora Alter nos lembra que sejam quais forem as características secundárias que possa ter o ensaio como gênero, sua característica principal, que sempre permanece, é que “o ensaio não é um gênero precisamente, pois [ele] luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social”.³⁷ Para compreender melhor essa afirmação, ajudaria pensar o ensaio fílmico, em seus usos e objetivos, como relacionado ao ensaio literário: da mesma maneira que muitos estudiosos da literatura viram no ensaio uma forma apropriada e moderna de praticar a reflexão escrita da filosofia, ante o modelo de tratado, o ensaio fílmico “poderia encarnar as mesmas virtudes ante o modelo da reportagem e do documentário histórico tradicional”.³⁸ O ensaio, portanto, se oporia apenas a um determinado tipo de documentário, tipo este desacreditado há décadas por suas ambições excessivas. O ensaio se oporia ao documentário expositivo, na acepção dada por Bill Nichols, não por meio da narrativa imaginária da ficção, pois ele também trabalha com a verdade, mas partindo do pressuposto de que ela não é única e inconteste. A verdade, no ensaio, também provém da realidade, mas ela não depende de nenhum registro imaculado do real, e sim de um processo de busca e de indagação conceitual.

Essa dificuldade em apreender o ensaio fílmico enquanto gênero cinematográfico ou instrumento de análise, é também seu diferencial perante outras categorias de filme, e possivelmente razão mesma da atração que exerce perante uma gama diversa e rica de realizadores: ele se prova um estilo de grande liberdade, e capaz de abarcar dentro de si práticas e visões variadas e antagônicas.

Constatação parecida poder-se-ia fazer do suporte videográfico, pois ele carrega em si um conjunto de possibilidades que enriquecem a prática cinematográfica convencional. Seu baixo custo, uma somatória considerável de efeitos eletrônicos e seu caráter de feitura ao vivo não indicam em si qualquer tipo

³⁷ ALTER, Nora. *The political im/perceptible in the essay film: Farocki's images of the world and the inscription of war*. New German Critique, nº68, 1996, p. 171

³⁸ LÓPEZ, Antonio Weinrichter. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. 1.ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2015. p. 53.

de qualidade ou superioridade em comparação a outros meios, mas aumentam o leque de possibilidades da prática artística e permitem toda uma nova reflexão prática da imagem.

Porém, deve-se destacar que o ensaísmo godardiano se desenvolve enormemente com o uso do vídeo, mas não nasce a partir daí. Se, como discutido anteriormente, seus primeiros filmes dos anos 60 já apresentam momentos de dimensões ensaísticas, notadamente pela expressão do pensamento através do diálogo entre uma personagem masculina e outra feminina. É com *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) que a forma ensaio, mesmo que por meio de uma estruturação narrativa e ficcional, toma corpo.

Em um texto na *L'Avant-Scène Cinéma*, por ocasião do lançamento do filme, Godard confessa tê-lo pensado em quatro movimentos: primeiro, pela descrição objetiva dos objetos e sujeitos representados; segundo, pela descrição subjetiva dos objetos e sujeitos; e, pela soma desses dois, sairia o terceiro, referente à pesquisa das estruturas, que deveria permitir revelar menos uma verdade global e geral, e mais “um sentimento de conjunto, alguma coisa que correspondesse sentimentalmente às leis que se deve descobrir e aplicar para se viver em sociedade”.³⁹ O resultado desses movimentos seria o quarto e último, “a própria vida”:

Isto é, por ter sido capaz de identificar certos fenômenos do todo, enquanto descrevia-se eventos e sentimentos particulares, isso acabará por nos aproximar mais da vida do que estávamos no começo. (...) É então uma questão de misturar bem esses movimentos uns com os outros. (...) Em suma, refletindo um pouco, um filme nesse gênero é um pouco como se eu quisesse um ensaio sociológico na forma de um romance, e para fazer isso eu tivesse à minha disposição apenas notas musicais.⁴⁰

Se até aqui o pensamento aparecia dentro do filme, expressado majoritariamente por uma personagem masculina, ouvido por uma feminina, dentro de um diálogo no meio da narração ficcional, é com *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) que ele começa a invadir a narrativa por meio de um

³⁹ GODARD, Jean-Luc. “Ma démarche en quatre mouvements” (1967), *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 70 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–198*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 297 (tradução nossa).

⁴⁰ Ibid., p. 298 (tradução nossa).

“eu” destacado, voz do próprio cineasta, para ganhar primazia a partir daí, seja por meio do crescimento da verve ensaística dentro das ficções, seja já na criação de formas incontestavelmente ensaísticas, numa inflexão que crescerá cada vez mais em sua obra. Tomemos, por exemplo, o filme citado: ainda que permeado por personagens, como aqueles interpretados por Marina Vlady, Roger Montsoret, Anny Duperey e Raoul Lévy, o filme é, acima de tudo, um retrato crítico da cidade de Paris, e seu cruzamento por problematizações de questões como a da publicidade, do consumismo, da prostituição e da gentrificação.

Em uma cena célebre, ambientada num café, a protagonista Juliette (Marina Vlady) funciona para introduzir a cena, preparando a bebida que irá tomar, mexendo com uma colher o café que repousa numa xícara. A reflexão na cena já não é inserida por nenhuma personagem masculina ou feminina, mas sim pela voz sussurrante do próprio Godard. A voz do realizador é que sustenta o pensamento a ser expresso, num monólogo rigoroso, que em seu desenrolar sonoro se mistura com o som ambiente da cena, e também com a banda imagem, ao tomar a espuma de café como inspiração para grande parte do comentário que propõe.

Em seu monólogo, o cineasta reflete, dentre outras coisas, sobre a comunicação entre os indivíduos e as relações sociais. Este fluxo de pensamento é composto por formulações literárias e filosóficas, e de algumas citações reconhecíveis.⁴¹ O diálogo entre as personagens é trivial, servindo mais para demarcar situações narrativas (a visita à loja de roupas, o bar onde se negocia as relações sexuais, o quarto onde se concretiza a prostituição) que incentivam a reflexão das personagens e do realizador. O pensamento aqui é dado menos pelo diálogo com outro personagem, mas mais pelo monólogo, que aqui pode ser visto como um diálogo com o espectador, dada a quebra da quarta parede.

Daqui para frente, a expressão do pensamento no cinema godardiano não se limitará mais ao plano discursivo verbal, mas será articulada ricamente com o plano

⁴¹ Destaque para a do poema “Au lecteur”, de Charles Baudelaire (na repetição do mote “mon semblable, mon frère”) e de um conhecido trecho do *Tractatus Logico-philosophicus* de Wittgenstein (na afirmação de que “les limites de mon langage sont celles de mon monde”).

visual e sonoro, numa integração fértil de uma reflexão propriamente audiovisual. Esta reflexão sobre objetos, indivíduos e representação será mediada imagetivamente por uma xícara de café, por planos das figuras masculinas e femininas que ocupam o estabelecimento, e no seu momento ápice, percorrendo sobre a relação do sujeito com o mundo, pela espuma da bebida, e pela proximidade com que é filmada, nos lembra uma galáxia, figurando o aspecto propriamente cósmico da discussão que se encerra. Nestes casos, o primado da argumentação sobre a narrativa usa menos a ferramenta do diálogo, se impondo mais por meio do monólogo, criando um espaço de reflexão autoral, num “eu” destacado, como é o caso do episódio *Caméra-Oeil*, de *Loin du Vietnam* (1967), assim passando do pensamento no filme para o pensamento do filme.

Porém, esta nova modalidade de relação entre cinema e reflexão também pode se manifestar juntamente ao uso do diálogo, como é o caso de *Le Gai Savoir* (1968), no qual os personagens de Jean-Pierre Léaud e Juliet Berto ocupam o espaço de um estúdio de televisão vazio, para discutir um punhado de imagens/sons da atualidade que os cercam, com intervenções precisas da voz do realizador. Parece que a inserção da dimensão dialógica vem para complexificar o filme em todos os seus níveis, pois agora é o caso de reunirem uma só obra uma multiplicidade de operações reflexivas.

Há aqui, novamente, duas personagens, uma masculina e outra feminina, que colocam e direcionam a discussão proposta pelo filme, mas desta vez em papéis mais próximos, com ambos sustentando falas igualmente afirmativas, questionadoras e refutadoras. Trata-se aqui de refletir sobre a grande desconfiança referente à “sociedade do espetáculo”, uma sociedade que “secreta mais imagens e sons do que se pode ver e digerir”, e que atingiu a geração na qual ela havia mais investido, aquela dos cinéfilos, para quem a sala de cinema “tinha ao mesmo tempo sido um lugar de escola e de família, a geração da *Nouvelle Vague*, formada nas cinematecas”.⁴²

No plano sonoro, há também as breves interrupções do próprio Godard, funcionando como um diálogo extracampo com as outras duas, e as pequenas, cortadas e repetitivas falas em *voice over*, de timbres diversos, ouvidas pelos

⁴² DANEY, Serge. “O terrorizado. Pedagogia Godardiana” In: *A rampa: cahiers du cinema 1970–1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 107.

personagens em diálogo, mas nunca dialogando com eles. No plano visual, além dos planos dos personagens no estúdio, há uma série de inserções de pequenos trechos de colagem, compostos por uma gama variada de tipos de imagem, como fotografias, ilustrações, charges, capas de livro e publicidade, nos quais, frequentemente, palavras estão inscritas. Essa escrita sobre a imagem, feita pelo próprio Godard, se estenderá aos filmes do grupo Dziga Vertov, e do período *Sonimage* adiante, será feito pelo vídeo. Baecque nota que nesta obra a escrita se mostra onipresente, cobrindo e comentando as imagens (BAECQUE, 2010. p. 410).

Essa escrita, às vezes mais dura, outras mais humorística, mas sempre crítica, funciona para interceptar “as imagens ou frases vazias do consumo, da propriedade e do clichê”⁴³ da indústria cultural, em profunda cumplicidade com o discurso do plano sonoro, enriquecendo-o. Não ocorre aqui qualquer tipo de hierarquização entre plano sonoro e escrito, mas sim uma interação de imagens e sons que, apesar de não terem, num primeiro olhar, a ver um com o outro, é pela justa combinação operada pela montagem, que eles ampliam o significado um do outro. Nota-se também que ainda é preciso para Godard, uma vez que sua participação é apenas ouvida e não figurada, colocar personagens em cena para emitir a reflexão da banda sonora, pois como é dito pela personagem de Berto, “em cada imagem precisamos saber quem fala”.

É novamente a personagem interpretada por Juliet Berto que, por meio de uma fala do filme, aos 11’20” — “não podemos esquecer da nossa própria...autocrítica, afinal” — aponta para o conceito-guia dos filmes que se seguem, principalmente nos trabalhos sob a chancela do grupo Dziga Vertov.

Daney comenta que Maio de 68 confirmou a Godard uma desconfiança que o diretor já carregava fazia algum tempo: “que a sala de cinema era, em todos os sentidos da palavra, um local ruim, ao mesmo tempo imoral e inadequado”⁴⁴, e que precisava ser revisto para assim deixar de sê-lo.

Já no trabalho que antecede seu encontro com Gorin, *Un Film comme les autres* (1968), há a procura por esse exercício de autoexame, pois ele é

⁴³ BAECQUE, 2010, p. 410 (tradução nossa).

⁴⁴ DANEY, 2007, p. 107.

concebido pelas experiências pessoais de Godard em maio de 68, e é inspirado por suas “reflexões sobre o estatuto político do cinema, sua condenação da espetacularidade e sua renúncia ao poder do autor”.⁴⁵ A obra é composta por diálogos de um grupo de estudantes de Nanterre e três operários da fábrica da Renault de Flins, cortados por pequenos trechos filmados anteriormente, retratando as ocupações e os protestos de Maio de 68, comentados e analisados criticamente, que ajudam a contextualizar os fatos discutidos.

O diálogo desenvolvido pelos estudantes e pelos trabalhadores é filmado de maneira completamente anti-espetacularizante, jogando com a frustração constante do espectador, quebrando convenções claras do cinema: no desenrolar dos diálogos, os rostos dos retratados raramente são mostrados, com os planos se focando unicamente nos torsos dos corpos, pegando os personagens de costas, e diversas vezes as vozes se sobrepõem umas às outras. Trata-se então de ainda figurar quem emite o diálogo, mas o menos personalizado possível; ao negar a visibilidade dos rostos, aumenta-se a impressão do caráter público e coletivo do discurso sustentado. Todos esses procedimentos de distanciamento e de perturbação procuram quebrar todo e qualquer tipo de identificação, “todo lirismo, todo militatismo, próprios ao cinema clássico e à ação política tradicional”.⁴⁶

Nos ensaios do grupo Dziga Vertov, a saber, *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Vent d'est* (1969-1970), *Luttes en Italie* (1970) e *Vladimir et Rosa* (1971) a autocrítica se torna o gesto estruturante, tanto do discurso quanto da forma pela qual o filme se organiza. Esse princípio de composição crítico e autorreferente herda de *Le Gai Savoir* (1968) a prática da colagem de imagens de diversas origens e suportes, com pequenos escritos sobre elas, que funcionam para destacar conceitos abordados no discurso sonoro, apontar palavras-chaves que dialogam com a crítica que está se expressando na banda sonora e imagética, ou dar a ver a verdade escondida por detrás do discurso publicitário para qual elas trabalham. O diálogo neste período continua usualmente sendo expressado por uma voz masculina e outra feminina; com frequência, à uma voz cabe a explanação contínua de um estar de coisas no

⁴⁵BAECQUE, p. 429.

⁴⁶ Ibid., p. 430.

mundo, para em seguida, a outra voz impor uma autocrítica ao discurso precedente.

Pravda, por exemplo, é dividido em quatro partes, com a primeira se dedicando a um retrato imparcial da cidade de Praga, e as outras três funcionando como crítica a essa representação acrítica do início do filme; procura-se retificar a representação, para tentar aperfeiçoá-la, e, assim, passar do nível da informação para o do conhecimento. *Vent d'est*, por sua vez, é dividido em duas partes, com a primeira sendo dominada por um discurso em voz masculina, que discorre de maneira superficial sobre as lutas sociais, enquanto a segunda parte é composta por uma voz feminina criticando a parte anterior, declarando a inadequação do método de abordagem antecedente para lidar com a complexa realidade social, seja pela sua carência de pesquisa, seja pelo caráter burguês de sua sociologia.

O contato de Godard com Anne-Marie Miéville e com o vídeo provocam novas mudanças na utilização do diálogo enquanto estrutura da forma ensaística. Em *Ici et ailleurs*, a maneira de trabalhar a dois determina a forma e o objeto do filme: de um lado as imagens e os sons gravados anteriormente, na Palestina, por indivíduos de esquerda em missão militante, do outro a realidade da vida cotidiana francesa, pela qual Miéville critica Godard e o grupo Dziga Vertov de terem “ignorado e subestimado em seu discurso revolucionário”.⁴⁷ É o “aqui” (“ici”) que introduz Miéville e a família francesa assistindo à televisão, a mesma que exibe os vídeos da *Sonimage* e reportagens, sempre com o mesmo olhar acrítico, sobre a questão palestina, “transformando a causa revolucionária em moralismo humanitário (na melhor das hipóteses), e álibi de guerra (na pior delas)”.⁴⁸

Em *Ici et ailleurs* é possível perceber que Godard já não sente necessidade em exibir os corpos daqueles que sustentam o diálogo, mas continua a divisão do diálogo numa voz feminina e outra masculina, e a justaposição de imagens de fontes variadas. Se nos ensaios anteriores a voz do realizador vinha interferir no diálogo de duas personagens ou de um grupo, ele agora torna-se um dos

⁴⁷ MIÉVILLE, Anne-Marie; BUTTNER, Elisabeth. “In the Image Workshop: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville and the Beginning of Sonimage” In *I Said I Love, that is the promise. The TVideo politics of Jean-Luc Godard*, B.Books, Berlin, 2003, p. 67. (tradução nossa)

⁴⁸ BAECQUE, 2010, p. 528.

emissores do discurso dialógico, com Anne-Marie Miéville ocupando a posição de antagonista feminina.

E é o diálogo travado pelos realizadores, discorrendo criticamente sobre o primeiro olhar que orientou anos antes a filmagem da resistência palestina, cuja pretensão era um discurso que já naquele momento não se sustentava, que será interrompido pelo comentário ficcional da família que se relaciona com o conflito palestino-israelense mediada pela televisão, criando assim um segundo nível de diálogo, o da ficção contemporânea com as imagens documentais de outrora. É entre as duas vozes do diálogo e entre as associações de imagem que se constrói o método crítico da obra. Segundo Deleuze:

Ici et ailleurs escolhe o casal francês que entra em disparidade com o grupo fedayin. Em outros termos, é o interstício que vem antes que a associação, ou é a diferença irreduzível que permite escalonar as semelhanças. A fissura tornou-se primeira, e, a esse título, se ampliou. Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser “imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras”, e das quais somos escravos, mas abre um “entre dois” constitutivo de um pensamento crítico das imagens.⁴⁹

Em *Numéro Deux*, o diálogo se dá entre as personagens ficcionais. Diálogo esse que é entrecortado por comentários do realizador, dentro de seu ambiente de trabalho, onde ele se coloca como simultaneamente patrão e operário, numa gramática de poder que se contrapõe àquela analisada no seio familiar que a obra narra, seja entre patrão e funcionário, ou entre mãe e filhos, ou a mais destacada, entre marido e esposa.

Durante a maior parte de *Six fois deux*, a voz do realizador,⁵⁰ no diálogo com o outro, é onipresente, enquanto seu corpo raramente se mostra. Esta série, formalizada por entrevistas de Godard com uma gama diversa de indivíduos, tem nos trechos de colagem de imagens analisados por um comentário *over* e pela

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Brasiliense, São Paulo, 2013, p. 217.

⁵⁰ Em grande parte de *Six fois deux*, é a voz de Godard que representa a voz dos realizadores, a saber, ele e Anne-Marie Miéville. Porém, cabe salientar que no episódio 4b, um episódio que trabalha mais especificamente com questões que concernem ao mundo feminino, a voz do realizador enquanto entrevistador é frequentemente a de Godard, porém num pequeno trecho, é também a de Miéville.

escrita dos realizadores sobre as imagens seus momentos mais destacadamente reflexivos. Segundo Deleuze, é na solidão criadora de Godard, de natureza emancipatória pois o permite estabelecer um diálogo de igual para igual entre o realizador e o outro da conversa, que reside a força maior desta obra, pois esse diálogo demonstra a capacidade de Godard em oferecer o mesmo tratamento aos “poderes oficiais ou organizações, tanto quanto com uma empregada doméstica, um operário ou portadores de disfunções mentais”.⁵¹

Em *France tour détournement deux enfants*, Godard ocupa novamente um dos lados do diálogo, mas já não mais com a co-realizadora da obra, Anne-Marie Miéville; Godard trava uma conversa com um outro, ora com uma menina, Camille, ora com um menino, Arnould. Na primeira parte dos episódios, o realizador, sob a alcunha de um outro personagem, o Sr. Robert Linard, é responsável pela coleta de informações de caráter mais direto, confrontando as crianças sobre questões profundas como a diferença estabelecida socialmente entre os sexos, o mundo do trabalho e algumas até de caráter existencialista. No estabelecimento dessa intrincada e complexa discussão filosófica, os realizadores não se mostram em frente às câmeras, colocando-se apenas com sua voz, e são os jovens entrevistados que nos são dados a ver. Esse diálogo é cortado por pequenos trechos orientados, ora por uma voz masculina, ora por uma voz feminina, constituindo um terceiro e oculto enunciador, em comentários de caráter mais enigmático e reflexivo, mas sempre em relação a matéria mesma da obra.

Esses comentários começam pela crítica da relação anterior de entrevistador/realizador com o entrevistado/objeto, para tornarem-se uma crítica mais ampla sobre a comunicação pessoal e a em massa. Os doze episódios se desenvolvem por meio de uma estrutura simétrica, alternando os segmentos da menina e do menino com títulos contrapostos, jogando um conceito contra o outro, estabelecendo assim um diálogo de dois opostos na própria estrutura da obra. As conversas com as crianças são intituladas *Verité*, enquanto as cenas de caráter mais expositivo, que demonstram o cotidiano dos jovens são intituladas *Télévision*, nos fazendo refletir sobre o caráter falacioso ou ficcional dos meios de comunicação e de genuinidade da conversa dialógica. Essas

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *À propos de Sur et sous la communication. Trois questions sur Six fois deux*. Cahiers du cinema, n.º 271, Paris, 1976, p. 217. (tradução nossa)

cenas são acompanhadas por comentários críticos, analíticos e irônicos de dois apresentadores de televisão, os personagens Albert Dray e Betty Berr, que compõem a terceira parte da obra, intitulada *Histoire*. Eles tentam amarrar os tópicos discutidos nas cenas que os precedem, servindo formalmente como fio condutor e dialogicamente como ferramenta da tão necessária autocrítica godardiana.

Ao longo de todos seus ensaios elaborados desde o período *Sonimage*, Godard tem sido exemplar na destreza com que rege materiais tão diversos e práticas tão distintas, nos quais o uso dos recursos eletrônicos do vídeo se mostraram essenciais. Seus trabalhos ensaísticos por meio do vídeo levam a outro nível a prática essencialmente godardiana da citação, pois agora ela deixa de ser apenas verbal, sonora ou dramática e, não apenas, também se demonstra visual, mas no próprio plano da imagem ela agora pode ser todas as outras maneiras simultaneamente. A citação textual e o empréstimo literário ganham cada vez mais destaque neste conjunto de filmes, mas sempre orientados por uma postura combativa da exclusividade do escrito como leitura do mundo. Essa sua crença na primazia da visão perante a leitura é um sintoma inquestionável do sentimento fundamental que Godard nutre pelas palavras, uma certa “desconfiança para com elas”.⁵²

Porém, suas incessantes citações literárias também testemunham seu amor pela escrita, demarcando então sua relação tensa com ela, e se isso pode ser percebido ao longo de sua obra, é com o ensaio em vídeo que esta problematização parece chegar ao seu ápice; este questionamento da comunicação escrita e verbal se dar pela forma ensaística não nos parece ser fortuito.

Timothy Corrigan nos lembra que o filme-ensaio não deve ser pensado exclusivamente aos moldes puramente historiográficos do cinema, mas sim em toda sua autonomia em relação ao documentário e ao cinema experimental, ou seja, esta forma deve ser entendida em suas relações com a tradição do ensaio na filosofia e na literatura, pois é assim que, mesmo enquanto forma fílmica, se faz juz à riqueza que o campo ensaístico pode proporcionar enquanto fenômeno de vasta

⁵² DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. p.260.

capacidade de intervenção crítica. O filme-ensaio, ao focalizar “questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura”,⁵³ nos convida a pensar esse vínculo por meio de outros parâmetros que não os das interações entre o cinema e a ficção narrativa, a dramaturgia teatral ou a poesia, buscando assim não a subordinação da escrita à imagem e vice-versa, mas privilegiar a relação complementar entre verbal e visual, enquanto reflexão de um ao outro.

Frequente e inventivamente, Godard demonstrou, ao longo de sua trajetória, saber usar múltiplas “figuras de presentificação do texto nas e pelas imagens”,⁵⁴ tais como a representação da palavra sendo escrita ou lida, e dos atos de escritura e leitura, a dos vídeos epistolares e dos filmes-carta, a das capas de livro, a dos jornais, revistas, cartazes, panfletos ou propagandas, a das pichações inscrevendo sua mensagem, a dos intertítulos, cartões ou legendas nas quais a linguagem é decomposta e recomposta, entre outras.

Enfim, as relações entre legível e visível, ainda que variadas, sempre foram tratadas de maneira consciente e criativa pelo diretor, mas um olhar atento pode perceber um caminho evolutivo. Nos anos 60, enquanto sua obra é estritamente cinematográfica, pode-se dizer que “o escrito na imagem se manifesta principalmente (embora não exclusivamente) no nível do enunciado diegético”.⁵⁵ Nessas obras, os personagens aparecem lendo ou escrevendo os textos, em dezenas de suportes diferentes, ou seja, a linguagem verbal é exibida no mesmo nível narrativo dos personagens. A escrita aparece aí exclusivamente pelo viés ficcional, no enunciado, e não ainda na esfera mesma da enunciação.

Esse quadro, com os filmes do grupo Dziga Vertov, começa a mudar, e essa mudança se estende às obras do período *Sonimage*. A grande premissa deste momento aparece já em *Le Gai Savoir* (1968): é preciso operar um retorno ao grau zero em todos os campos – o econômico, o estético, o prático e o teórico -, para assim desconstruir o sistema, especialmente o de representação e de comunicação. Nesta tarefa, será a linguagem a principal ferramenta de desconstrução. A revolução que aí se pretende tem um caráter notadamente

⁵³ CORRIGAN, 2015, p. 10.

⁵⁴ DUBOIS, 2011, p. 260.

⁵⁵ Ibid., p. 261.

pedagógico, e por isso que o texto ganha destaque. A figura da tela enquanto quadro negro deixa de funcionar puramente na diegese e torna-se o conteúdo do filme, “o próprio filme em sua realidade enunciativa primeira e quase depurada, configurando assim uma tentativa de cinema ‘materialista’”.⁵⁶ Com a linguagem como protagonista, a imagem funciona então para produzir linguagem, uma imagem-texto. Deixa-se de lado a narração e a representação, para se focar em decompor e recompor a linguagem. Essa operação é primeiramente um exame daquilo que foi desconstruído, a busca dos elementos-base da significação, para então reconstruir uma nova sintaxe, agora revolucionária, da linguagem.

Essa tarefa é elevada com o encontro com o vídeo e com Anne-Marie Miéville, e esse duplo encontro é o que possibilitará a Godard praticar, em maior escala, o trabalho de colagem de imagens, seja no vídeo aplicado ao cinema, seja no vídeo aplicado diretamente à televisão. Dentre todos os destacados e próprios efeitos do vídeo, como a diversificação e manipulação das janelas, incrustações e sobreimpressões, o que parece ser de maior importância é o do tempo “ao vivo”, ou seja, a possibilidade de sustentar uma relação em tempo real com a representação em desenvolvimento, com as imagens e as palavras se fazendo e se relacionando umas com as outras sob os nossos olhos. Essa descoberta propriamente videográfica da instantaneidade do fazer artístico enquanto componente da própria obra joga a favor do aumento do coeficiente ensaístico na prática godardiana, uma vez que é da estrutura básica do ensaio fílmico a reflexão por meio da imagem, realizada por meio “de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de reflexão”.⁵⁷

Essa relação inteiramente nova com o tempo permite um modo de escrita reflexiva totalmente novo, pois agora trata-se de escrever tanto ou mais com as imagens quanto com as palavras. A prática sistemática da mixagem eletrônica das imagens é o que a coloca, junto à palavra, em simultaneidade com a enunciação. O tempo real da tela então converge o vídeo com o ato da escrita, fazendo com que o primeiro apareça como a transposição audiovisual do segundo, o que resulta na equivalência dos estatutos da palavra e da imagem. Sendo o ensaio uma forma

⁵⁶ DUBOIS, 2011, pp. 270–271.

⁵⁷ CATALÀ, Joseph. “Film-ensayo y vanguardia” In TORREIRO, Casimiro. CERDÁN, Josetxo. (orgs.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Catédra, 2005, p. 133 (tradução nossa).

imprescindivelmente autorreflexiva, ela procura evidenciar não apenas o sujeito enunciador, mas principalmente o dispositivo, no intuito de explorá-lo, e assim utilizar esta ação como ferramenta hermenêutica dentro da própria obra. Será por causa do suporte videográfico que veremos como nunca antes no ensaísmo godardiano a hibridização de dois pólos opostos, mas também complementares, a saber, um que persegue um objeto, e outro por meio do qual este tema se expressa esteticamente, com o caráter híbrido “se expressando ao mesmo tempo em que o seu próprio tema”,⁵⁸ a forma subindo claramente à superfície.

Os três primeiros filmes da era *Sonimage*, a saber, *Ici et ailleurs*, *Numéro Deux* e *Comment ça va*, podem ser vistos, por um lado, como as últimas versões das interrogações estritamente políticas de Godard, e por outro, como obras experimentais em todos os sentidos, já que nelas as questões políticas são transportadas para o dispositivo técnico-formal da própria obra. Aquele retorno ao grau zero iniciado pelo grupo Dziga Vertov ganha aqui uma nova roupagem: ao se constatar que a televisão ganhou a disputa das imagens, com os meios de comunicação já nada comunicando e o sentido completamente esvaziado, resta ao artista se perguntar o porquê e o que fazer. O vídeo, então, aparece como única possibilidade de resposta em ato, criando obras ensaísticas não apenas por seu propósito sociocrítico, mas também por suas tentativas de mescla de suportes e tratamentos. A mescla eletrônica da imagem, por meio de sua variedade de efeitos, corporifica uma nova maneira de encadeamento imagético, que possibilita a montagem não apenas com, mas na própria imagem.

Uma outra prática desenvolvida neste período, graças ao suporte videográfico, e que influenciará não apenas os futuros trabalhos ensaísticos e em vídeo de Godard, mas também suas ficções em película para exibição nas salas de cinema, é a do *slowmotion*. A manipulação da velocidade na obra de Godard, é verdade, se dá de todas as suas formas: ele implantou “movimentos lentos, parados, acelerados e reversos, extensivamente em seus muitos empreendimentos colaborativos e projetos individuais”;⁵⁹ mas é a ação de desaceleração dos movimentos e de paralisação dos planos que se destacará e gerará os maiores

⁵⁸ CATALÀ, 2005, p. 145.

⁵⁹ WITT, Michael. “Altered Motion and Corporal Resistance in France/Tour/Détour/Deux/Enfants” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 200.

frutos. Este trabalho de desaceleração da velocidade tem um caráter claramente analítico, pois ele procura desmontar e decompor a imagem para nos forçar a encontrar uma força renovada para o olhar. O cinema, enquanto imagem congelada, é um instrumento de transformação crítica do ato de ver que desconhece limites, pois ao longo da trajetória godardiana ele se dará nos planos encenados ficcionais, nos filmes de outros diretores e de outras épocas e até mesmo nas imagens documentais :

Em *France/ tour*, (...) usamos a desaceleração da velocidade e as mudanças de ritmo, as quais eu prefiro chamar de decomposições, empregando técnicas combinadas de vídeo e televisão. (...) Basta que você pare uma das 25 imagens (...), para perceber que um plano que você filmou, dependendo de como você o interrompe, de repente lhe dá milhares de possibilidades. Todas as permutações possíveis entre essas 25 imagens representam milhares de possibilidades. Concluí que quando você altera os ritmos e analisa os movimentos de uma mulher, até mesmo movimentos simples, como comprar um pedaço de pão, por exemplo, você consegue perceber que há infinitos mundos diferentes dentro do movimento de uma mulher.⁶⁰

Sauve qui peut (la vie) não é apenas o filme ficcional em que Godard primeiramente usa, em muitos planos, o *slowmotion* aprendido ensaísticamente com o vídeo, é com ele e seu seguinte retorno à ficção pós-*Sonimage*, que a relação com a escrita e o vídeo se radicaliza e se aprofunda. Se anteriormente a escrita assumia a postura de pura enunciação, ela então força a videoenunciação a se reposicionar perante o enunciado diegético que é o filme. Esta inflexão, oriunda de seu “retorno ao cinema”,⁶¹ coloca o trabalho ensaístico videográfico, e o lugar nele ocupado pela escrita, como comentário distanciado em relação ao filme. Esse é o momento daquelas obras conhecidas como “vídeo-roteiros”, obras às vezes inacabadas ou semiacabadas, que funcionam como notas de pesquisa prévia ou posterior dos filmes ficcionais. Aqui, cria-se um novo espaço para a atuação do vídeo e da escrita que ele simultaneamente encarna e nega: já não mais no filme, nem no seu enunciado e nem na sua enunciação; não mais na

⁶⁰ GODARD, Jean-Luc. “Propos rompus”, *Cahiers du cinema*, n. ° 316, 1980 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950-198*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, pp. 461–462 (tradução nossa).

⁶¹ Colocamos entre parênteses este termo pois é preciso lembrar não apenas que Godard chegou a filmar uma obra ficcional com o grupo Dziga Vertov, a saber, *Tout Va Bien* (1972), como também uma certa dimensão ficcional nunca esteve muito longe de seus trabalhos ensaísticos.

televisão, ou como sua expressão interior recalcada; mas ao lado dos filmes, em paralelo. O vídeo que pensa o cinema, pensa diretamente por imagens, para assim contornar o aprisionamento que o recurso à comunicação verbal implica. Por isso, este período de 1979 a 1984, nos parece como aquele em que Godard, na maior parte de suas intervenções, ataca mais frontalmente a escrita: “aprender a ver, e não a ler”, como já previsto em *Ici et ailleurs*. A junção da reflexão à escuta, à visão e à escrita elaborada nos vídeo-roteiros, em sua exarcebação, gera o seguinte ponto de virada:

Na verdade, nas obras de Godard dos anos 80, digamos depois de *Puissance de la parole* (1988), esta capacidade de absorção, esta faculdade de amálgama do vídeo vai se exprimir com liberdade e força inéditas. A videoescrita se revelará capaz de uma incorporação absoluta. Tudo passa por ela, pois tudo está lá, para ser tomado, amplificado, ecoado. Não somente o texto (literatura), mas também a pintura, a música, a história, a filosofia e o cinema inteiro (e não só este ou aquele filme). Algo se abre então diante de nós (“diante da imagem”) que é da ordem do abismo.⁶²

Entre 1987 a 1989, Godard se ocupa de uma série de encomendas, geralmente bem remuneradas, que Baecque chama de “filmes publicitários”, pois são projetos financiados diretamente por grandes empresas, como a dos estilistas Marithé e François Girbaud (*On s'est tous défilés*), Nike (*Pue Lulla*), France Télécom (*Puissance de la parole*), Le Figaro magazine (*Le Dernier Mot*) e Darty (*Le Rapport Darty*). O mínimo a ser dito revisando estes filmes pela abordagem teórica objetivada até aqui, é que trata-se de filmes-ensaio, nos quais Godard acaba por imprimir, inesperadamente, uma marca própria num material que deveria sustentar sumariamente um caráter publicitário, o que explica em grande parte destes projetos terem sido negados pelas empresas que os encomendaram. Vale destacar também que neles Godard começa a aplicar um determinado uso de algumas técnicas e procedimentos videográficos que estarão no fundamento de seu estilo ensaístico seguinte, mais precisamente em *Histoire(s) du cinéma*, técnicas essas aprendidas em um filme anterior, que merece um comentário mais atento sobre sua importância no desenvolvimento da linguagem dos filmes de nosso *corpus* principal.

⁶² DUBOIS, 2011, p. 284.

Soft and Hard (A soft Conversation on Hard Subjects Between Two Friends) (1986) e *Meeting W.A.* (1986), são dois vídeos lançados no mesmo ano, mas é o primeiro que, codirigido por Miéville, funciona como um balanço de pesquisa para o seguinte ponto de virada do desenvolvimento videográfico de sua obra ensaística. *Soft and Hard*, encomendado e originalmente transmitido pelo Channel Four da Inglaterra em sua época de lançamento, ainda que feito de maneira bastante doméstica, é um ensaio de grande destaque entre aqueles feitos em vídeo, pois, como explica Jonathan Rosenbaum, este ensaio estaria “muito à frente da maioria dos filmes e vídeos feitos então sobre as propriedades essenciais de ambos os meios”, podendo ser visto também como uma espécie de prelúdio à *Histoire(s)*, por uma série de procedimentos já colocados em prática aí.⁶³

Um íntimo vídeo caseiro na maioria de seus detalhes e ambientação – gravado dentro e em torno da casa de Godard e Miéville no interior da Suíça e construído em torno de suas atividades diárias normais – *Soft and Hard* “gradualmente se transforma em uma discussão e meditação sobre as diferenças entre TV/vídeo (‘soft/suave’) e filme (‘hard/duro’)”.⁶⁴ A transição de cenas aparentadas de um quase documentário doméstico para a investigação epistemológica é realizada de maneira bastante sutil e em frentes diversas. Momentos-chave desse processo incluem pontos nos quais as telas de TV e as imagens que elas contêm interferem em eventos domésticos, principalmente na conversa-clímax final. Nesses segmentos e em alguns relacionados, a função da câmera de vídeo como um instrumento de gravação “suave” é prejudicada frequentemente pela técnica eletrônica de congelamento, de desaceleração da velocidade ou sobreimpressão. Todas essas técnicas já estavam então disponíveis em filmes, mas seu uso aqui tende a colocar em primeiro plano as propriedades específicas do vídeo ao interromper nossa percepção de um fluxo natural.

Soft and Hard começa, caracteristicamente como grande parte de seus filmes anteriores, com um monólogo *offscreen*. Ouve-se a voz de Godard sobre vários fragmentos do título (“*Soft and Hard*”, “*Talk Between Two Friends*”, “*Hard and Soft*”, “*Two Friends*”, “*Soft Talk*”, “*Hard Subject*”) comentando sobre o tempo em que se

⁶³ ROSENBAUM, Jonathan. “Godard in the Age of Video [SOFT AND HARD]” In *Chicago Reader*, 17 de novembro de 1995. Disponível em <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/06/godard-in-the-age-of-video/> Último acesso em: 22/05/2019

⁶⁴ ROSENBAUM, 1995.

encontram, em que convivem os massacres diários em Beirute, os voos espaciais, o triunfo da televisão privada e a incrível ascensão do dólar; esse mesmo texto é recitado por Miéville com alguns segundos de atraso, gerando uma espécie de monólogo em eco. Esta obra certamente é o trabalho que nos dá a melhor e a mais precisa representação de como eles colaboram, mas também de como o diálogo entre os realizadores, ou suas encarnações vocais feminina e masculina, estrutura uma forma ensaio em filmes como *The Old Place* e *Liberté et Patrie*.

Entre os muitos significados possíveis do título está o fato de que esses adjetivos se aplicariam a Godard e Miéville, embora não seja de modo algum certo que Miéville seja o membro “suave” da dupla, apesar da proeminência de Godard em suas cenas juntos. Aqui, Miéville retoma o papel de voz crítica exibido em *Ici et Ailleurs*, mas agora sendo figurada junto àquele que critica. Esse papel de voz crítica ao mundo e também a representação do próprio indivíduo que cria o filme em que a voz é enunciada, em direto à voz do realizador num diálogo que estrutura o filme, ganha uma força inédita em *Soft and Hard* e prenuncia a lógica estruturante do diálogo nos filmes de nosso *corpus*.

Aí, assistimos primeiramente às atividades mundanas do casal, logo, é a primeira vez que Miéville se mostra inteira à nossa frente – não apenas uma voz, mas um corpo, um indivíduo em igual presença a do reconhecido realizador. Depois, eles sentam-se e então se cria o momento exclusivamente dedicado ao diálogo. Mas essa conversa não é trivial, nem desinteressada, ela é investigativa e dialeticamente construtiva, pois trata-se de discutir problemáticas que ocupavam o casal já em outros filmes, sendo os próprios parte disso, afinal “há dois problemas, um problema homem, um problema mulher”,⁶⁵ e apenas a união destes opostos pode almejar a procura de uma solução.

Aqui, Miéville constitui claramente o papel que desempenhará enquanto parte do diálogo feminino/masculino nos ensaios codirigidos com Godard: o agente crítico, sereno, mas exigente, de uma conversa tentando uma relação, de imagens, sons ou reflexões. Falam os dois sobre a criação e a comunicação, sobre a dificuldade de produzir diálogos, de comunicar. Quando surge a crítica de Miéville à incapacidade do realizador de escrever a contento os diálogos amorosos de suas

⁶⁵ Como citado no enunciado a dois de *Ici et ailleurs*.

personagens em seu último filme, Godard a interrompe. Ela então se queixa, enunciando claramente que ele não a deixa terminar de falar. Só resta a Godard concordar, dar um passo para trás e pedir desculpas, já que não há comunicação possível sem a participação do outro. Afinal, como lembra Bakhtin, a comunicação conhece dois centros de valores, “diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno desses centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir”.⁶⁶

Para Serge Daney, essa é a voz que opera o discurso-professor, uma voz “que repreende, retoma, aconselha, ensina, explica, teoriza e mesmo terroriza”, sempre uma voz de mulher, já que a pedagogia godardiana “implica numa repartição entre os sexos dos papéis e dos discursos” – “palavra de homem, discurso de mulher”. É a parte feminina do diálogo que “articula a lei, mas uma lei feita para ordenar”,⁶⁷ que subjuga as imagens, essas imagens, as imagens da parte masculina do discurso. Se essa divisão de vozes por gênero já era visível no fim dos anos 60, é com Miéville que se instaura uma nova economia, baseada menos na hipervisibilidade dos corpos e dos gestos, e mais na legibilidade/ilegibilidade da palavra, também escrita, mas sobretudo dita.

Inicialmente, ela enuncia o pensamento por detrás da câmara ou de costas a esta, mas já cumprindo a função que só se estenderia ao decorrer dos anos, a voz da dialética interna à obra. Sobre a sua intervenção na produção da série *Six fois deux*, Miéville teria dito que pretendia “tentar discordar gentilmente com as pessoas por trás das imagens”.⁶⁸

Esta voz de face escondida, mas detentora dos meios de produção discursiva, vem propiciar uma transformação muito significativa no domínio do cinema de Godard. Richard Brody esclarece o diferencial da contribuição de Miéville, em relação às outras parcerias femininas feitas com Anna Karina e Anne Wiazemsky, por ser esta mais recente colaboração uma parceria entre iguais, com ambos interessados no processo criativo e na discussão da representação, ou seja, com Anne-Marie presente “na e à volta da rodagem, no *input* na sala de

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010, p. 142.

⁶⁷ DANEY, Serge. “O terrorizado. Pedagogia Godardiana”. p. 111.

⁶⁸ BRODY, Richard. *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, Nova Iorque, 2008, p. 405 (tradução nossa).

montagem”, falando sobre cinema com Godard, “efetivamente disposta a criticar a sua prática cinematográfica”.⁶⁹ Miéville surgia, assim e por contraste, como uma presença crítica e ativa na vida e no trabalho de Godard.

Essa presença incentiva Godard na procura por um cinema demonstrativo, uma linguagem processual da reflexão, seja pela escrita, pela justaposição das imagens, ou pela construção dialógica. Parece que no desenvolvimento godardiano, a intransitividade passou a ocupar-se da linguagem em vez de contar uma história, e assim a forma ensaística toma proporções nunca antes vistas na carreira de Godard, graças à Miéville. É ela que chama atenção para o fato de que, mais importante do que o conteúdo da mensagem, é a maneira pela qual ela é transmitida. Logo, ambos entendem a importância do diálogo dentro de um objeto artístico que procura criticamente pela verdade: aponta-se uma polifonia, dadas as vozes autorais que aí se fazem ouvir, e, ao mesmo, um dialogismo, na medida em que as autorias incluem alteridades, se escutam e, de certa forma, respondem e complementam umas às outras em suas críticas.

Soft and Hard e *Meeting W.A.* funcionam pelo diálogo de dois indivíduos, um deles sendo sempre o próprio autor e Anne-Marie Miéville no primeiro, e Woody Allen no segundo. Essas obras se sustentam por meio de uma rápida montagem alternada, e impressionam pelo trabalho único de constituição de uma banda sonora fragmentária de alta complexidade, mas ainda “completamente orgânica em sua multiplicidade e em suas articulações”.⁷⁰ Esses vídeos correspondem à uma transição rumo à uma nova fórmula iniciada por Godard em 1988, que tomará uma década para desenvolver-se plenamente na obra para qual ela foi pensada. No decorrer desse período, como resultado da pesquisa para essa nova fórmula, Godard e Miéville tem em *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) mais uma chance de aplicar o diálogo enquanto ferramenta crítica oriunda de dois pólos opostos que se complementam. A obra, que permitiu ao casal retomar suas primeiras experiências com o diálogo socrático, se foca bem menos na questão da comunicação, mas principalmente no cinema francês, enquanto objeto artístico e histórico.

⁶⁹ BRODY, Ibid., p. 400 (tradução nossa).

⁷⁰ DUBOIS, 2011, p. 309.

Obra encomendada pelo British Film Institute por ocasião do centenário do nascimento do cinema, o filme se divide em três sessões, mas desta vez a cena dialógica principal ocupa a primeira parte do ensaio. Ainda que o filme seja de autoria da dupla Godard/Miéville, apenas o realizador se coloca em frente às câmeras, como personagem, ocupando o comum lugar de Miéville, pois a ele caberá o papel perturbador dentro do diálogo que sustenta a narrativa, questionando, problematizando e desaprovando as falas do outro com quem se comunica. Essa primeira parte consiste num desconfortável diálogo entre Godard e o ator Michel Piccoli, então encarregado pela prefeitura de Lyon (cidade onde os irmãos Lumière começaram a produzir os seus primeiros filmes) de planejar os eventos comemorativos dos cem anos de história do cinema. Assim, instaura-se um conflito assumido entre dois polos, pois temos de um lado um Piccoli nacionalista e deslumbrado com a missão oficial de que foi investido e com o seu próprio projeto de mostrar ao mundo o papel da França na invenção do cinema; e de outro, um Godard desesperançoso e irônico, que desacredita as crenças idílicas de seu interlocutor, desmistifica as velhas narrativas da história e lamenta o fato dos contemporâneos terem perdido a memória dos acontecimentos. O diálogo que se desenvolve entre os dois é mais tenso que qualquer outro emitido por Godard/Miéville, sem a chance de Godard ceder aos posicionamentos de seu interlocutor, de um desconforto notável, ainda que a conversa sempre se mantenha civilizada.

Esse confronto funciona para introduzir a segunda parte, que consiste num Piccoli interrogando atores que interpretam funcionários do hotel no qual ele está hospedado, sobre o conhecimento que eles possuem de um conjunto de atores, atrizes e cineastas franceses do passado, que se mostra nulo. Ao fim, na terceira parte, pelo enunciado de Godard e Miéville no plano sonoro, e pela montagem de planos com destacados trechos de livros e reproduções fotográficas, a dupla “presta homenagem à crítica de arte e de cinema, aquela que forma a verdadeira identidade do cinema francês segundo Godard”,⁷¹ de Diderot a Daney, passando por Elie Faure, Georges Sadoul, Jean Epstein, Jean George Auriol, André Malraux, Jean Cocteau, André Bazin, Robert Bresson, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, Marguerite Duras e Henri Langlois. Antoine de

⁷¹ BAECQUE, 2010, p. 737 (tradução nossa).

Baecque nos lembra, porém, que se esta obra trabalha mais delimitadamente com o tema do cinema francês e suas variadas temáticas, ela é contaminada por problematizações claramente históricas:

Porque *2 x 50 ans de cinéma français*, é ao mesmo tempo 2 (Godard+Miéville) e 50+50, e não 100: ou seja, trata-se de um primeiro meio século esquecido, do qual não resta ninguém de vivo para portar a memória; um segundo meio século amnésico, devorado pelo dinheiro, pela televisão, se precipitando lentamente para a morte; e no meio a ruptura essencial, nascida da história, a guerra, o extermínio, a morte em massa, os totalitarismos, esses traumas do século que o cinema não pôde impedir e não soube filmar.⁷²

Nesse sentido, pode-se dizer que *Deux fois cinquante ans de cinéma français* é contaminado pelo projeto de lançamento posterior, mas iniciado anteriormente, definidor dos filmes de nosso *corpus*. É com *Histoire(s) du cinéma* que Godard opera uma guinada completa nas relações entre vídeo e cinema, pois a autonomia conquistada pelo vídeo aqui não é apenas total, mas vai muito além de tudo o que foi visto até aqui em seu trabalho. Esta obra constitui o ápice desta forma ensaística que encarna a contaminação generalizada do vídeo que mira todos os tipos de imagens e sons, todos os modos de escrita e expressão, e todas as histórias e a História. Oriundos deste mesmo pensar videograficamente, os ensaios de nosso *corpus* explicitam perfeitamente essa nova natureza do vídeo em Godard: o vídeo enquanto estado, com o realizador mergulhado nesta espécie de absoluto do ser-imagem, maneira única de ver, ouvir, pensar e ser.

Essa totalidade do vídeo procura dar conta da totalidade do projeto godardiano de construção de uma história do cinema: uma história que enquanto se narrando, acaba por narrar também a história das imagens; não suficiente, esta empreitada também narra a história do século XX, entendendo, desde o início, que nunca houve uma História, grande, oficial e inquestionável, mas sim numerosas, diversas, e volúveis. “Apenas o cinema, no momento em que conta sua própria história, pode contar a grande história, as outras artes não podem”,⁷³ afirma Godard, sobre

⁷² Ibid., p. 737 (tradução nossa).

⁷³ GODARD, Jean-Luc In: GODARD, Jean-Luc. ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours, Farrago, 2000, p. 67.

Histoire(s). Se ele assim acredita, é porque entende, por um lado, que é por ser uma ferramenta de registro altamente indicial que apenas o cinema, dentre todas as artes, poderia levar adiante uma tarefa historiadora e, por outro, por justamente se propor a esta tarefa, as múltiplas histórias que ele conta tornariam-se, assim, a grande História. É por meio da forma ensaística videográfica que Godard faz uso de todas as potencialidades do vídeo para elaborar uma visão bastante particular do que ele entende como a história de um século, pois o que emerge desses filmes é que eles testemunham o cinema através de fragmentos de memória retirados da história de uma arte ao mesmo tempo pessoal e universal: são momentos, gestos, frases e movimentos cinematográficos que “atuam como objetos fetichistas e que compõem uma espécie de visão que leva a uma lembrança visual, sagrada ou gnóstica do universo”.⁷⁴

Essa descrença na existência de uma narrativa histórica única e hegemônica anda junta com a desconfiança perante o dispositivo cinematográfico enquanto janela inquestionável de apresentação da realidade histórica. Se a história do documentário é marcada por uma sucessão de modos de exploração do real pelo cinema e na crença do sucesso desta exposição, o que se tem já desde a aparição dos movimentos cinematográficos modernos, e que só cresceu desde então, é a constatação do esgotamento das formas documentais convencionais de se relacionar com o mundo que pretendem representar, mas do que nunca o fazem sem questionamentos e contestações. Já não se vê o dispositivo cinematográfico como suficiente “para expressar por si só a complexidade do real”, sendo “necessário fazer algo a mais”.⁷⁵ A reflexão sobre as diversas maneiras de representar o mundo, e a problematização delas, é esse algo a mais que Godard nunca perdeu de vista em seu fazer artístico, mas que em seu trabalho videográfico torna-se a forma mesma de cada obra. É justamente por isso que ele cria dispositivos cada vez mais complexos e necessariamente ensaísticos, uma vez que são eles que colocam em xeque o fato de que o dispositivo cinematográfico e os meios narrativos clássicos, assim como a narração da história aos moldes

⁷⁴ BAECQUE, Antoine de. “Godard in Museum”, p. 122.

⁷⁵ CATALÀ, Joseph. “A estética como ato político” (entrevista a Gabriela Almeida e Jamer Mello) In: Questão (UFRGS, Online), 2 (18), 15–24. Porto Alegre, 2012, p. 17. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36413/24242> Último acesso em: 12/05/2019

da historiografia convencional, já não mais darem conta da realidade complexa e fragmentária na qual vivemos.

O encapsulamento da história de um século em cenas de filmes anteriores e contemporâneos a Godard, de autorias alheias e da própria, em pinturas, gravuras e imagens documentais, permitem ao autor criar uma prática altamente reflexiva em que, por meio da seleção e da ordenação de fragmentos imagéticos que nos aproximam de uma compreensão cinematográfica do universo histórico do século XX, narra-se e problematiza-se a concepção dominante dos eventos do passado enquanto, simultaneamente, gera renovadas imagens memorialísticas. Godard justapõe imagens de conhecimento coletivo, a maioria de grande circulação, portanto reconhecíveis e altamente comunicáveis, mas sempre as personalizando, seja escrevendo e comentando por cima destas, ou cortando-as, aproximando-as e desacelerando-as. É no tratamento formal da obra que percebe-se, portanto, o caráter inquestionavelmente ensaístico de *Histoire(s)*: sua matéria e objetivo é a verdade histórica da imagem, e a verdade imagética da história, mas sua tarefa se desenrola por meio da assunção da subjetividade da visão que a comanda e que desacredita na possibilidade de existência de uma única maneira de ver, compreender e narrar.

Godard opta por um material de base fotográfica, e por isso mesmo documental, mesmo quando fictício, pois é pelo cinema que há “a igualdade e a fraternidade entre o real e a ficção”,⁷⁶ para então ordená-lo por uma visão singularmente poética. Assim, essa matéria fotográfica que apresenta seu caráter fantasmático, de expor aquilo que já não existe mais, passa a funcionar como instrumento de rememoração coletiva e individual. A forma videográfica procura trabalhar, em cada plano, aquilo que seus componentes, tais como personagens e gestos, cores e texturas, têm de mais significativo não na relação com a narrativa que constituem originalmente nos filmes de onde se originam, mas sim na argumentação sensível que querem estruturar no vídeo-ensaio. Assim, cada plano carrega em si uma força própria pelo tratamento estético que lhe é conferido, no que auxilia para que essas imagens e sons possam continuamente se repetir, mas que, a cada vez que apareçam, acabem gerando uma nova significação com o contexto em que se inserem. Porém, a obra que Godard procurava criar deveria atuar em seu conjunto,

⁷⁶ ISHAGHPOUR, 2000, p. 68.

como uma reunião de citações cinematográficas, fotográficas, musicais e literárias, dando luz a uma obra que, ainda que bastante pessoal, apresentaria pretensões épicas, pois:

No curso da série, o enunciador, à semelhança do narrador da epopéia, deveria relacionar os eventos evocados com a sua experiência. As histórias relatadas pelo enunciador, grande ancestral, permitiriam estabelecer uma ponte entre a memória e o passado histórico. Através da imagem e da palavra do enunciador, seria possível tecer a rede formada pela multiplicidade de fatos esparsos que todas as histórias contadas evocariam. Ao tentar dar conta de uma constelação de eventos, o enunciador buscaria demonstrar os seus encadeamentos, articulando, no curso da série, temporalidades heterogêneas, de curta e de longa duração. Neste quadro, alguns dos eventos evocados revestiriam uma dimensão de sintoma de pontos de ruptura, de brusca ou lenta deterioração de fenômenos históricos de longa duração.⁷⁷

Citar o passado parece, então, ter pouco sentido se não for para citá-lo em comparação, ou seja, ao julgamento sempre ainda aberto de nosso momento presente. O método comparativo de argumentação formal tem como ferramenta as propriedades do suporte videográfico, tais como as duplas-exposições, a inscrustação de textos escritos e a mixagem de fotografias, planos cinematográficos e pinturas, sempre orquestrado por uma figura que é simultaneamente artista e historiador, que reflete por meio de documentos e, assim, cria novas formas. O resultado é a evocação do fim de um determinado estado de coisas que é também reminescência de um novo começo, profundamente ligado ao passado, pois aqui cada nova visão é feita por meio daquilo que foi anteriormente visto. A estruturação da obra por meio dos polos *daquilo que foi esquecido* e *daquilo que se deve lembrar* implica a experiência de uma temporalidade intermitente e anacrônica, na qual o passado chama pelo presente, e o presente jamais cessa de ressoar o passado. Veremos nas páginas que seguem o quanto essa noção godardiana muito própria da história, construída e compreendida pelo cinema, é de grande importância para a construção dessa forma ensaística videográfica em seus trabalhos tardios, e o quanto ela é

⁷⁷ GERVAISEAU, Henri Arraes. *Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard* em Significação - Revista de Cultura Audiovisual, V.33, n.26. São Paulo; ECA - USP, 2006, p. 47.

influenciada pela filosofia da história cunhada pelo filósofo alemão Walter Benjamin.

2.3 A imagem dialética e a alegoria histórica

Ao longo de quase seis décadas, Jean-Luc Godard investigou incessante e renovadamente, teórica e praticamente, a história audiovisual e suas relações com a História. No centro deste seu projeto está, inquestionavelmente, seu projeto mais longo e ambicioso, a labiríntica e monumental série *Histoire(s) du cinéma*. Acreditar, porém, que este trabalho se restrinja ao campo do cinema é um erro; a amplitude analítica de *Histoire(s)* faz com que ele concerne sua pesquisa simultaneamente à história do cinema e à de outros meios de comunicação, como a televisão e o fotojornalismo; à vida de Godard, dado seu lugar marcado dentro dessa história, e também à vida do continente europeu; à história do cinema, e à história das imagens e da arte; à história do pensar e fazer cinematográfico, e à história do século XX. Assim, acaba sendo também uma crítica à negligência antiga daqueles historiadores que não entendem o valor da pintura, da fotografia e do cinema como incomparáveis documentos históricos, propondo uma reflexão sobre quão usualmente estreito é o escopo do tipo de história geralmente produzida por historiadores que trabalham tendo o campo das imagens como objeto.

Godard parece acreditar que a História tem sido, desde sempre, mal contada, uma falta que só tende a se agravar no século XX por, mesmo tendo à sua disposição o cinematógrafo como meio de registro e narração, fazer pouco e indevido uso deste. *Histoire(s)*, então, vem com a intenção de demonstrar como o cinema, fruto das invenções e descobertas do século XIX, pode desempenhar o papel do historiador do século XX, documentando-o do começo ao fim, pois dado o ineditismo de sua proposta, cada momento do passado parecia permanecer potencialmente disponível para ser descoberto e redescoberto pela história. "O passado nunca está morto. Nem sequer é passado",⁷⁸ Godard proclama em mais de um de seus ensaios, e também nesta série, citando uma das frases mais

⁷⁸ Citação oriunda da novela *Requiem for a Nun* (1951).

célebres de William Faulkner. Se a tarefa fundamental do bom historiador é trazer o passado à vida, concorrente e complementando o presente, Godard busca realizar esta missão construindo um método de arquitetura cinematográfica da história fundamentado no princípio de montagem da justaposição poética de fenômenos díspares.

"Juntar coisas que até agora nunca foram reunidas e que não pareciam predispostas a serem", Godard comenta, novamente usando a citação para fazer suas as palavras de outrem, neste caso o diretor Robert Bresson.⁷⁹ O jogo de palavras que nomeia o projeto, como "história(s)", uma historiografia polissêmica, significando tanto "história" quanto "estória", não é à toa. Sua formulação sugere não apenas um projeto sobre cinema e história, e sobre todas as diversas histórias contadas pelo cinema, mas também o princípio de uma forma de história derivada materialmente e composta das próprias coisas do cinema. Cabe também ao projeto pensar em todas as histórias que ficaram perdidas no passado e na escrita de diversas outras possíveis. O ponto de partida de Godard para a série foi a ideia de uma história audiovisual do cinema baseada no princípio da reprojeção ou reprodução, uma vez que para o cineasta este seria o grande diferencial da narrativa histórica feita pelo cinema, em relação à qualquer outra. Enquanto a narração das histórias de outros meios demandaria a junção e comparação de dados oriundos de diversos documentos, a do cinema seria facilitada por poder ser demonstrada já pelo próprio meio.

Além dessa ênfase bastante particular, motivada pela paixão cinéfila, na forma audiovisual, Godard enfatizou com frequência a centralidade dentro de sua visão para a elaboração da história visual e audiovisual da montagem, entendida como ferramenta de composição-chave. Se a crença na montagem como preocupação fundamental de sua visão de cinema vem desde seus tempos de crítico,⁸⁰ o vídeo o permitiu uma nova e complexa compreensão deste campo, pois ele possibilitaria ao cineasta não apenas copiar e combinar filmes de arquivo, mas também incorporar ao fluxo visual toda sorte de sons e imagens extra-cinematográficos, fazendo-os expressar-se cinematograficamente pela montagem. Este seu

⁷⁹ BRESSON, Robert. *Notes on the Cinematographer*. Green Integer, 1997, p. 41 (tradução nossa). Godard cita esta frase no episódio final de *Histoire(s)*.

⁸⁰ GODARD, Jean-Luc. *Montage, mon beau souci*. Cahiers du cinéma n.º 65, 1956.

entendimento não se restringe ao campo da história do cinema, pois com *Histoire(s)* Godard acaba por contar também a história das imagens, ao incorporar a esta reflexão ensaística um conjunto notável de imagens do universo da pintura e da fotografia. A abertura do cinema a outros campos, como lembra Daney, se dá em Godard graças ao seu encontro com o vídeo, numa crítica retumbante a qualquer defesa da especificidade do cinema:

O avanço de Godard sobre os outros manipuladores de imagens e de sons, assim sendo, tem a ver com seu total desprezo por todo discurso sobre a "especificidade" do cinema. Deve-se ver como ele aloja, como ele encaixa tranquilamente na tela de cinema tanto a fotografia fixa quanto a imagem televisiva (o cinema não tendo mais nenhuma especificidade do que aquela de acolher, provisoriamente [?], imagens que não são feitas para ele, de se deixar cercar por elas: *Numéro Deux*) para entender que Godard excede qualquer discurso sobre a especificidade do cinema, quer seja o discurso espontâneo do espectador (o cinema, para mim, é isso), do interessado, das pessoas do meio (deve-se fazer filmes assim), ou aquele da crítica universitária esclarecida (é assim que funciona o cinema).⁸¹

Ao procurar elaborar uma forma reflexiva que pense a história do cinema, Godard não teme em fazer uso de imagens pictóricas e fotográficas, meios que o cinema em seu princípio reivindicou sua separação, para demarcar sua emancipação artística, mas que muito herdou, tendo em vista a importância que estes tiveram na escrita de uma história das imagens, configurando assim um espécie de pré-história do cinema. No capítulo 2A de *Histoire(s)*, em entrevista a Daney, Godard produz um de seus grandes aforismos, demonstrativo de sua visão anacrônica da história, ao concluir que o cinema é “um caso do século XIX, que foi resolvido no século XX”. Para Godard, o cinema, esta forma que pensa, nasceu não em 1895 pelas mãos dos irmãos Lumière, mas, sim, com o advento da pintura moderna em meados do séc. XIX, pois o cinema seria menos um aparato técnico, e mais a constituição de um novo olhar ao mundo, uma inédita maneira de se relacionar com a realidade histórica, uma arte essencialmente moderna. Posição que atesta não apenas seu interesse pela pintura, mas também por uma historiografia transdisciplinar.⁸²

⁸¹ DANEY, 2007, p. 113.

⁸² Vale destacar que essa visão é bastante tributária da concepção transdisciplinar do cinema enquanto continuação direta da arte pictórica e fotográfica de Henri Langlois, que se aproxima

Novamente, a ferramenta-chave para a união de diversos suportes, só pode ser a montagem. Uma imagem verdadeira, argumenta Godard há muito tempo, seria sempre o resultado da interação tensionada entre vários elementos distintos. Ele ensaiou essa ideia repetidamente em entrevistas e em seu trabalho, e demonstrou-a a partir de diversas metáforas e explanações. Este conceito tem sido explorado pelo cineasta com maior destaque em seu trabalho em vídeo, principalmente por meio da montagem e do uso da sobreposição como um instrumento de junção de duas ou mais fontes visuais dentro do mesmo quadro. Um pouco mais tarde, o poema de Raymond Queneau, “L’explication des métaphores” (A explicação de metáforas), tornou-se outra referência importante, quando no decorrer de uma discussão televisada de *Les enfants jouent à la Russie*, em 1993, Godard selecionou um trecho do poema (“mince comme un cheveu, ample comme l’aurore”)⁸³ para usá-lo como argumentação daquilo que ele entendia por *imagem*.⁸⁴

No entanto, a principal referência através da qual Godard elaborou sua teoria da imagem desde o início dos anos 80 — e que é citada ou adaptada em *Passion*, *Grandeur et décadence d’un petit commerce du cinéma*, *King Lear*, *Hélas pour moi*,

bastante da colocação godardiana do cinema ter começado com os impressionistas. Numa entrevista dada a Eric Rohmer no filme *Louis Lumière* (1968), Langlois comenta que “Monet pintou a estação Saint-Lazare e, bem, com a praça Saint-Lazare se produz uma espécie de transmissão de poderes da pintura, da arte plástica, da arte plástica-pictórica à arte plástica cinematográfica; da arte plástica fotográfica à arte plástica cinematográfica. A estação Saint-Lazare de Monet então, se converte na *Chegada de Trem* de Lumière. (...) Toda a evolução da arte desde os meados do séc. XIX desemboca em Lumière. E é por isso que (...) toda a pintura impressionista, toda a grande arte da sua época, tudo do que existia de mais vital, de mais novo, de mais inovador, atravessou, desembocou no cinema, graças aos Lumière. A partir de certa época, toda a arte evolui; toda a arte plástica do séc. XIX, a partir do final do Romantismo, toda essa arte plástica evolui. Se estabelece uma espécie de corrida entre a fotografia e a pintura, talvez eu me equivoque a respeito da impressão instantânea da vida. O que é o impressionismo senão o imponderável da vida que passou por entre a tela, com independência do valor da matéria? O que eles vão procurar, desde um ponto de vista espiritual, foi passar à tela o imponderável da vida. E o que há nos filmes de Lumière, senão o imponderável da vida? O que buscava Lumière era o imponderável da vida. E é exatamente o mesmo que buscaram os grandes impressionistas. Por isso as duas coisas se cruzam”.

⁸³ “Fino como um fio de cabelo, vasto como a aurora”, em tradução aproximada para o português; essa linha particular de Queneau funciona em seu poema como uma metáfora exemplar, cujo questionamento de seu significado e operação são a verdadeira razão de ser do poema.

⁸⁴ Godard comenta em emissão da Télévision Suisse Romande, em programa de apresentação à exibição de *Les Enfants jouent à la Russie* que “a imagem é uma relação... Uma imagem, sejam duas coisas distantes que se aproximam, ou duas coisas próximas que se distanciam... ‘Fino como um fio de cabelo, vasto como a aurora’: voilà uma imagem, pois apenas o fio de cabelo não é uma imagem, a aurora apenas não é uma imagem, mas é a relação entre eles que cria a imagem” In: COMOLLI, Jean-Louis Comolli. *Jouer à la Russie: Le corps projeté de Godard*, Trafic, n.º 018, printemps 1996, p. 44 (tradução nossa).

JLG par JLG e no episódio 4B de *Histoire(s) du cinéma* — é fornecida por um breve texto de Pierre Reverdy, a saber, *L'image* (1918). As linhas de abertura deste texto, que originalmente se produziram a partir de uma discussão entre Reverdy e André Breton, foram usadas subsequentemente por Breton para emoldurar seu primeiro manifesto surrealista. O texto também fornece um resumo conciso da teoria e prática de criação de imagens históricas de Godard em *Histoire(s) du cinéma*, ilustrando poeticamente a ideia de reconciliar duas realidades mais ou menos distantes. Segue abaixo um excerto do texto original de Reverdy, no que ele mais tem sido usado por Godard em seus filmes e vídeos:

A imagem não é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas sim da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e justas forem as ligações das duas realidades, mais a imagem será forte — mais ela terá poder emotivo e realidade poética. Uma imagem não é forte por ela ser brutal ou fantástica — mas porque a associação de suas ideias é longínqua e justa. O resultado obtido controla imediatamente a justeza da associação. (...) O que é grande não é a imagem — mas a emoção que ela provoca; se esta última for grande, estima-se uma imagem à sua medida. A emoção assim provocada é pura, poeticamente, porque ela nasce além de toda imitação, de toda evocação, de toda comparação.⁸⁵

É preciso esclarecer que esta prática de aproximação de modo algum procura implicar numa equivalência direta entre os vários elementos que o realizador reúne, mas sim alcançar um processo de interatividade dinâmica e produção de reflexão crítica, resultante dos efeitos do intervalo entre eles. Como Gilles Deleuze colocou em uma discussão inicial da poética de Godard, em termos de diferenciação matemática, dado um elemento, outro tem que ser selecionado, não qualquer outro, “mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambas, que venha produzir um terceiro ou algo novo”.⁸⁶ Assim, a imagem godardiana não oferece ou constitui um julgamento em si e por si; pelo contrário, como cinema engajado que procura a participação do espectador, a imagem

⁸⁵ REVERDY, Pierre. *L'image*. In: Nord-Sud, Volume 2, n.º 13, 1918. Retirado de The Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaaw191803-01.2.2&> Último acesso em: 25/05/2019 (tradução nossa).

⁸⁶ DELEUZE, 2013, p. 217.

godardiana suscita interesse, contemplação, reflexão crítica e — somente depois de todas estas fases — julgamento por parte do espectador.

Além da influência de longa data da concepção de imagem de Reverdy para Godard, devemos também demarcar a importância para sua concepção de história as propostas de criação de imagens históricas por vários historiadores-artistas, tais como Michelet, Péguy, Malraux e Langlois. Charles Péguy, por exemplo, por meio da obra *Clio: Dialogue de l'Histoire et de l'Âme Païenne* (1932), oferece a Godard o entendimento de que a história não pode ser construída por meio de textos estabilizados como verdades eternas e universais, mas sim com o movimento de risco e de envolvimento do historiador que se serve de uma forma de escrita intuitiva e poética, capaz de dar conta da dinâmica da história e da própria vida. Este componente fabular permitirá a Godard, por exemplo, evocar “certos aspetos do passado, como o desejo e o afeto”,⁸⁷ habitualmente desatentados nas historiografias tradicionais.

Porém, acima de tudo, devemos enfatizar a centralidade para seu pensamento e sua prática da teoria da imagem dialética de Walter Benjamin. Embora as “Teses sobre o Conceito de História” de Benjamin sejam uma referência importante em *Les enfants jouent à la Russie* e *Hélas pour moi*, seus escritos são pouco citados em *Histoire(s)*, deixando a percepção de sua influência mais no âmbito formal do trabalho. Em contraste, no trabalho que Godard fez desde que completou a série, ele relacionou seu pensamento sobre a imagem a Benjamin em termos cada vez mais explícitos, adotando em particular a proposição deste último — verificável tanto nas “Teses” quanto nas “Passagens” — da ideia de uma “constelação” poética ligando passado e presente. Em *The Old Place*, por exemplo, ele e Miéville apresentam uma sucessão de simples aproximações imagéticas sob o título “Lógica de Imagens”, e relacionam sua prática diretamente à ideia benjaminiana da fugaz ressurreição do passado pela imagem.⁸⁸

⁸⁷ WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013, p. 78 (tradução nossa).

⁸⁸ Essa ideia de ressurreição, ligada diretamente à tarefa artística e política da rememoração, será analisada ao longo de nosso texto, mas por ser assunto bastante discutido pelo próprio cineasta, sugere-se a seção “Constellation et classement” da entrevista realizada por Youssef Ishaghpour com Godard. In: GODARD; ISHAGHPOUR. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. p. 7.

Godard dedica uma boa parte de *Histoire(s)* e de seus vídeos-ensaios subsequentes para apresentar e experimentar a sua teoria da imagem histórica. É importante notar, no entanto, que a série está longe de ser feita inteiramente deste tipo de imagem que ele defende; pelo contrário, grande parte desses trabalhos compreendem passagens expositivas mais prosaicas, baseadas menos no princípio da reaproximação do que em um método composicional que usa técnicas simples de expor uma imagem após a outra (ou em cima de outra) para promover a reflexão, desenvolver um tema, ou apresentar uma ideia específica. No entanto, seus filmes posteriores em geral — e os ensaios, principalmente — estão recheados de enigmas de imagens históricas instigantes, que estão enraizados no princípio da reaproximação de objetos, pessoas e eventos aparentemente díspares. Essa montagem, como coloca Godard sucintamente, oferece simultaneamente uma história, um pensamento e uma possibilidade de o espectador formular um julgamento.

Como Alain Bergala em *Nul Mieux que Godard* e outros notaram, o trabalho de Benjamin tem sido um antigo ponto de referência para Godard, e dada a situação do ideal de historiador moderno identificado por Péguy, não é difícil entender porque Godard deveria se identificar tão intimamente com a situação do célebre anjo de Benjamin, descrito na introdução das “Teses”. Se a História, grande e completa, será sempre maior que qualquer vida humana que se proponha a contá-la, a “impossibilidade de sua total reconstrução explica porque Godard acaba optando por um conceito (benjaminiano) plural de história”.⁸⁹ Como lembrado por Monica Dall’Asta, ainda que tenha sido cortado na versão final, este anjo, ou melhor, sua imagem, o notável *Angelus Novus* de Paul Klee, chega a aparecer na primeira versão do capítulo 1B de *Histoire(s)*. Ainda que excluído, este anjo continua a assombrar toda a extensão do episódio e grande parte dos vídeos-ensaios das décadas seguintes.

O privilégio dado à montagem, na intersecção entre a filmagem ou decupagem e a projeção, está em conformidade com a visão da história do cinema enquanto ferramenta de re-escrita e revisão da história. A tarefa historiográfica demanda que

⁸⁹ DALL’ASTA, Monica. “The (Im)possible History”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 352 (tradução nossa).

alguns documentos sejam lembrados e, assim, outros esquecidos. É justamente por isso que tantas imagens e citações em *Histoire(s)* e nos ensaios que o seguem são incessantemente repetidas: não para insistir o que se deve lembrar, mas ao contrário, para “demonstrar um processo de esquecimento onde os textos e as imagens se tornam diferentes a cada vez que se repetem, pois mudam de posição na montagem”, assim estabelecendo “novos significados em cada constelação”.⁹⁰ Sua montagem pode ser descrita como a tentativa de tornar visível os invisíveis aspectos da história, pois o que é importante neste método de seleção e justaposição de conteúdos sonoros e visuais não é a lida frontal e cronológica com os eventos históricos, mas sim dar luz ao imperceptível e ao invisível da história, o esquecido que nunca existiu aos convencionais e racionais escritores da grande História.

O método analítico-reflexivo que Godard instaura em seus ensaios a partir de *Histoire(s)* procura pelo eco que o passado projeta no presente, pela repetição viciosa do ciclo histórico; trata-se de erigir uma imagem crítica enquanto instrumento de cognoscibilidade e que é, ao mesmo tempo, condição e fruto da legibilidade da história.

Assim, a imagem godardiana nos parece herdeira da imagem dialética benjaminiana, pois como afirma o próprio autor em suas *Passagens*, a “imagem dialética é uma imagem fulgurante. É então como imagem fulgurante no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o Outrora”. Esta fulguração, que é intrínseca à imagem dialética é também o sinal ou o sintoma que indicia a salvação da história, pois “toda a concepção autêntica do tempo histórico repousa inteiramente sobre a imagem da redenção”.⁹¹ Todo o conhecimento da história, de acordo com o próprio autor, não pode ser senão fulgurante, sincopando e rasgando a continuidade de sua temporalidade. Palpitando no coração da história, é a imagem dialética que desmonta a “falsa historicidade” e permite que o autêntico fenômeno histórico, arrancado de seu esquecimento, seja devolvido a um lugar visível, enquanto fenômeno originário que contém em si a sua pré e pós-história. A imagem dialética, portanto, assim como a montagem godardiana, é uma ferramenta crítica,

⁹⁰ LUNDEMO, Trond. “The Index and Erasure: Godard’s approach to film history” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. p. 394 (tradução nossa).

⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, Paris: Les Éditions du cerf, 2006. p. 475 (tradução nossa).

pois constitui-se como a interpenetração problematizadora do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente.

Para Benjamin, assim como para Godard, nenhum momento do passado está irrevogavelmente perdido. Essa ideia de evocação e redenção do passado através da justaposição refletida de imagens fugazes oferece uma descrição concisa da prática histórica da montagem de Godard. De fato, o uso de Godard da recorrente frase “l’image viendra au temps de la résurrection” (“a imagem virá no tempo da ressurreição”), de viés paulino, pode ser lido neste contexto como um resumo sucinto do modelo de Benjamin. A interrupção e a subversão do tempo ordinário pelo tempo messiânico, a produção de uma imagem questionadora, a formulação reflexiva de uma configuração preñhe de tensões, e a construção de uma forma salvadora, que não se importa em narrar uma sequência de eventos, mas, sim, em apreender uma constelação formada entre o presente e uma era anterior é o que está contido nesta frase. O principal exemplo prático da aplicação por Benjamin de seu modelo, que paira sobre *Histoire(s)*, é seu experimento pioneiro e inacabado de historiografia construtivista, as *Passagens*, que evita qualquer tentativa de narrativa factual ou cobertura exaustiva a favor de uma colagem literária monumental e quase cinematográfica.

A montagem godardiana, ao enfatizar dinâmicas associações imagéticas em detrimento da preciosa exatidão histórica, pode ser considerada uma ferramenta às vezes insustentável ou questionável. Ela talvez sempre esconda algo de cada realidade histórica em favor do interstício dos eventos, e invente qualquer tipo de relação entre os fatos lá onde rigorosamente não haveria ligação.

Porém, a historiografia godardiana consiste precisamente em sobrepor uma história mais recente em outra mais distante, a fim de produzir a intensidade da montagem em detrimento do preciosismo cronológico. Para Benjamin, o problema com a historiografia clássica seria que, ao tornar o passado como uma questão irretocável, condenaria seu objeto à morte, “matéria que pode ser infinitamente acumulada, mas nunca produzirá aquilo que Benjamin chama de ‘verdadeira imagem do passado’”.⁹²

⁹² DALL’ASTA, 2007, p. 354 (tradução nossa).

O projeto godardiano de construção de uma verdadeira história do cinema é então obviamente uma diferente formulação do mesmo conceito. Se Godard acredita que o cinema morreu por falhar em ter documentado os grandes crimes de guerra da Segunda Guerra Mundial, quando sua “obrigação de ver, ele não soube, não quis, não pôde”⁹³ cumprir, ele também defende a crença em sua redenção, operada por aqueles realizadores que de alguma maneira, mesmo que tardiamente, e pelos meios da narrativa ficcional, acabaram por documentar os episódios históricos que não deveriam ser esquecidos, pois não poderiam ser repetidos, e dar visibilidade àquilo que as narrativas hegemônicas da historiografia positivista recusou. Essa reflexão composta por polos opostos-complementares é da própria construção da forma de *Histoire(s)*, pois:

(...) o incansável poder historiográfico de *Histoire(s)* repousa precisamente na incessante alternância entre iconofilia e iconoclastia, religião da imagem e ciência da montagem, cegueira e clarividência, e, usando a dicotomia formulada por Jacques Aumont, o impossível sonho da memória absoluta do mundo através do que poderíamos chamar de “imagem eufórica” e sua transformação em “lembança” pela operação da montagem enquanto “imagem dialética benjaminiana”.⁹⁴

A própria prática citacional em Godard pode ser vista como um instrumento de ativação do passado no presente, onde o passado é incorporado na práxis contemporânea, para construir história. Mas construção implica em destruição; citar um objeto histórico cortando-o fora de seu desenvolvimento linear, sequestrando-o de seu contexto, para fazê-lo acontecer no presente. O peso da tradição e da herança cultural, que usualmente ocasiona a imobilização do material em uma posição de passividade, é deslocada pela liberdade de escolha implícita na construção (extração e combinação), do fazer da história um diálogo fraterno e autônomo com o passado.

Esse uso fragmentário e bastante autoral da citação por Godard, não pode aspirar pelo encerramento, só podendo gerar uma narrativa histórica não de toda acessível e inevitavelmente inacabada. A citação também vem da necessidade

⁹³ GODARD, Jean-Luc In: GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 73 (tradução nossa).

⁹⁴ HORI, Junji. “Godard’s Two Historiographies”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. p. 334 (tradução nossa).

de engajar o espectador, pois citar também significa “convocar como testemunha de defesa ou de acusação”, e o estatuto fragmentário e enigmático de muitas das citações de Godard não pode fazer outra coisa senão “convocar-nos ao julgamento, e nos convidar a incitar-nos e a responder-nos”.⁹⁵

O caráter enigmático desta forma reflexiva, sustentada por passagens e relações bastante obscuras, gera uma obra permeada por alegorias, na qual uma se destaca. Godard usa em *Histoire(s)*, como alegoria do processo criativo, o mito de Orfeu, para que assim possa explorar as afinidades entre a sua série e o trabalho de proeminentes figuras dos campos da história, da filosofia da história, da história da arte, da história do cinema e do cinema em si, cujos exemplos inspiraram e moldaram sua própria abordagem, método e estilo. Godard usa esse mito em parte como uma alegoria para a atividade do historiador. O desafio de tipo órfico enfrentado pelo historiador é anunciado no início do capítulo primeiro de *Histoire(s)*, através da citação de uma frase célebre de *Eneida*, de Virgílio, que sinaliza desde o início a escala da dificuldade que confronta tanto o investigador histórico quanto o espectador – que, em suas respectivas posições, se deparam com a tarefa de construir uma imagem do passado. Em resposta à declaração de Eneias sobre sua intenção de visitar o submundo, Sibila observa que, “embora a descida seja fácil, o verdadeiro desafio está em retrair os passos à luz do dia — isto é, trazer o passado à vida”.⁹⁶

A principal maneira pela qual Godard introduz este tema é pela estória do próprio Orfeu e, em particular, de sua articulação com filme de Jean Cocteau, *Orphée* (1949), célebre representação da viagem feita por Orfeu (Jean Marais) através do espelho para o submundo, que almejando recuperar sua esposa Eurídice (Marie Déa) da Morte, oferece assim um paralelo claro com o do historiador benjaminiano em relação ao passado. O primeiro dos sentidos do mito órfico em *Histoire(s)* é simplesmente o de se virar para encarar o passado, pois (só) o cinema, para Godard, permitiria que Orfeu olhasse para trás sem ser imobilizado, no sentido de permitir que o historiador inspecione o século XX pela sua vontade, e não pela da historiografia oficial. Como Alain Bergala observou,

⁹⁵ HILL, Leslie. “A form that thinks: Godard, Blanchot, Citation”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. p. 415 (tradução nossa).

⁹⁶ WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. 2013, p. 86 (tradução nossa).

em uma importante reflexão inicial sobre a série, Godard passou a ver os incontáveis rolos de filmes que compõem a história do cinema como um lugar de limbo, no qual corpos, rostos e gestos de estrelas esquecidas de longa data, figurantes e transeuntes definham, “suspensos na emulsão”.⁹⁷

As “águas do esquecimento” da história do cinema, como coloca Bergala, seriam análogas à zona intermediária em *Orphée*, que Cocteau definiu como “uma terra de ninguém entre a vida e a morte”. Aqui, o pensamento de Godard sobre a história do cinema se abre para uma reflexão mais ampla sobre a relação entre passado e presente, e seu discurso opera em dois níveis simultaneamente: “primeiro em relação aos acontecimentos do século XX, que o cinema arquivou de forma bastante abrangente; e segundo, em relação ao passado como um todo”.⁹⁸ Em ambos os contextos, para Godard, o passado nunca está morto, pois se o cinema existiu a partir do fim do século XIX, caberia à pintura e à fotografia a re-escrita da história pré-cinema.

A alegoria aparece então como ferramenta indispensável de leitura para uma forma fílmica altamente complexa e enigmática, que só pode ser entendida através desta. Enquanto obra tipicamente moderna, *Histoire(s)* é moldada por uma extensa e profunda fragmentação, que demanda uma leitura exploratória de seus fatos e articulações, estruturada por uma prática que, ao tentar trazer à luz imagens anteriormente condenadas ao esquecimento, incessantemente ressignifica as narrativas históricas. Essa consciência de instabilidade se relaciona com a percepção crítica do caráter questionável dos processos de significação e de narração da história. A alegoria ganha proeminência nesta forma fílmica godardiana pois, além de possibilitar um vasto campo para a atuação crítica e poética do realizador, ela lida com um acúmulo de experiências históricas bastante complexas em seus diferentes sistemas culturais. Para Godard, é no campo da alegoria que se deve dar o conflito de interpretações de entendimentos hegemônicos e de leituras canônicas, “território no qual tradições

⁹⁷ BERGALA, Alan. “L’Ange de l’Histoire”. In: *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, pp. 241–242 (tradução nossa).

⁹⁸ WITT, 2013, p. 88 (tradução nossa).

opostas devem confrontar-se ou apaziguar-se, lutar pela sua ‘pureza’ e dominação ou convergir para criar uma nova configuração de valores”.⁹⁹

Por isso, pode-se dizer que *Histoire(s)* não é apenas uma obra que carrega uma sucessão de alegorias, mas é formalizada mesmo como uma. As relações das imagens entre si, e com o discurso sonoro, e até mesmo com o trabalho de áudio, ainda que longe de serem fortuitas, são altamente ambíguas, impossibilitando que se chegue a uma única interpretação de cada uma delas. Os jogos operados entre os campos da expressão e da interpretação não procuram tanto responder claramente às dúvidas do espectador, mas sim fazê-lo refletir e se relacionar ativamente com a obra. O discurso propositalmente enigmático desta forma ensaística, que assume a opacidade de sua linguagem, pede para que nossa leitura não se restrinja à sua superfície temática, pois até mesmo a aparentemente simples tarefa de circunscrever o tema de *Histoire(s)* ou de cada um dos vídeo-ensaios godardianos que a sucedem, se levada a sério, não é feita sem esforço e sem algum grau de dúvida sobre a viabilidade desta tarefa.

Se muito do que percebemos como alegórico na forma ensaística tardia de Godard vem pela fragmentação e ambiguidade de sua construção estética, diretamente ligada à tarefa destrutiva que o cineasta se dá, pode-se supor que ela vem de longa data, perceptível em filmes já da década de 60, e tem em *Histoire(s)* seu ápice.

Já em seus filmes ficcionais, Godard parecia colocar em prática uma atuação artística desconstrutora, que procurava “problematizar a relação de uma imagem com outra, nunca totalmente estranha uma à outra, e nunca apenas lembrando uma à outra”.¹⁰⁰ Esta tarefa gradualmente se complexifica, sempre objetivando a construção de um novo cinema, desembocando então numa forma que é, em si, uma inesgotável problematização da imagem.

Se uma imagem não é irredutível à literalidade de sua iconografia, um conjunto de imagens menos ainda, demandando uma mediação que interroge

⁹⁹ XAVIER, Ismail. “A Alegoria Histórica”. In: RAMOS, Fernão (org) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: SENAC, 2005, p. 340.

¹⁰⁰ BRENEZ, Nicole. “The Forms of the Question”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. p. 174 (tradução nossa).

uma imagem por outra, no que a alegoria parece poder corresponder a esta mediação. Assim, a montagem alegórica torna-se a “interrogação mútua de uma imagem por outra imagem em construção,(...) da imagem familiar pela imagem que desapareceu”, a arte da “imagem confrontada por seus próprios poderes”.¹⁰¹

A alegoria em Godard pode ser atribuída à alta reflexibilidade do modernismo no qual ele se insere, constituído em grande parte por trabalhos complexos de artistas dotados de notável consciência histórica e estética. Além disso, contribui o fato de Godard ter uma visão bastante ampla da história e do cinema, que abarca outras artes como a fotografia, a pintura, o cinema de ficção e documental, os produtos da cultura de massa, e os grandes e pequenos fatos históricos. A forma alegórica, então, vem como um dispositivo de significação que trabalha por meio da ideia de mediação, ou seja, de justapor dois ou mais fatos, histórias ou visões, para nesta relação uma esclarecer melhor a outra, e dar fruto a uma nova significação.

Diferente do conceito de imagem dialética, ao qual pode-se encontrar mais ou menos destacadas referências de Godard a Benjamin nos textos e ensaios do cineasta, que possibilitam afirmar a inspiração do primeiro ao último, o conceito de alegoria pela compreensão do filósofo alemão não é comentado por Godard. Assim, não podemos afirmar, com certeza, se Godard compartilha da visão benjaminiana de alegoria, até porque intenção de autor e interpretação de público e crítica não necessariamente andam juntas, mas é possível ver na forma ensaística videográfica pós-*Histoire(s)* de Godard relações bastante próximas do conceito alegórico de Benjamin.

Walter Benjamin propõe seu conceito bastante particular de alegoria em seu *Origem do drama barroco alemão* (1916), em oposição à superioridade da figura simbólica, por entender que é a primeira que pode dar conta da fragmentação e desintegração natural da realidade histórica. Por compreender a história como campo de conflito e corrosão permanente, permeada por destruição e esquecimento, não há espaço para uma compreensão lógica, ordenada e cronológica de seu desenvolvimento; a história é, acima de tudo, uma sucessão

¹⁰¹ Ibid., p. 175.

de configurações efêmeras que são simultaneamente descontínuas e ecoam-se umas às outras. O tempo de outrora, ainda que fragmentado, e por isso mesmo, pode ser a testemunha das violências passadas, que só por meio da atividade crítica do historiador pode voltar à vida no presente, e assim finalmente se realizando e completando-se. É interessante notar como a compreensão que Benjamin faz da alegoria como instrumento de re-escrita da história dialoga com o entendimento que Godard tem do cinema como ferramenta de redenção do processo histórico:

Para Benjamin é precisamente por isso que a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebrem uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. Para ele, a ênfase no símbolo como forma bela que oferece uma intuição imediata da Verdade, é um tipo de regressão mítica, (...) ou simplesmente a racionalização otimista dos vencedores.¹⁰²

Em seus ensaios videográficos tardios, Godard justapõe imagens ficcionais e documentais, oriundas de toda a história do cinema, fotografias jornalísticas e pornográficas, reproduções pictóricas e cartelas escritas, narração, entrevista, música e efeitos sonoros, relacionadas por meio de uma montagem horizontal e vertical, dentro do quadro, pelos efeitos eletrônicos do vídeo, concretizando uma nova forma, pouco dramática, mas altamente reflexiva. Reflexão dada muito pouco por um discurso confessional subjetivo, mas principalmente pela intertextualidade e pela citação, procurando assim efetuar uma obra que artisticamente critica o seu campo e o da história. A forma daí gerada é bastante eficaz em criar noções de afastamento por meio de procedimentos de estranhamento que se sucedem e se acumulam, sendo grande parte deles tributários de Brecht, autor também bastante estudado por Benjamin. Analisar, ainda que brevemente, alguns dos ensaios oriundos da forma instaurada por *Histoire(s)* pode ajudar a esclarecer um pouco do estranhamento que esta forma gera por seu alto grau de consciência e reflexibilidade histórica.

¹⁰² XAVIER, 2005, p. 357.

Isso, pois, os vídeo-ensaios compostos por material de arquivo pós-*Histoire(s)* se diferem deste e entre eles por suas propostas temáticas, já que cada um deles procura, em diferentes durações, dar conta de uma certa temática, se ocupando de refletir sobre um determinado assunto circunscrito formal e tematicamente.

Porém, o que eles têm em comum entre si, é que todos procuram dar conta de seus objetivos por meio de uma forma reflexiva essencialmente histórica. São curtas e médias-metragens que sempre problematizam historicamente seus objetos, fazendo da história sua ferramenta de análise principal. É como se o olhar de Godard visse em toda realidade material do mundo presente aquilo que a antecedeu, e, por isso, não pudesse negar o peso que o passado confere a toda e qualquer representação que se faça deste. Por isso, são filmes que tratam de assuntos mais específicos, mas sempre os tratam por meio de uma forma fílmica que já em si procura refletir o assunto abordado; e se a rememoração é uma necessidade política e ética em sua atuação artística, abordar qualquer assunto por meio do trabalho historiográfico parece ser a melhor maneira de o fazer.

Essas obras demonstram em Godard uma intensa preocupação em discutir a História em suas diversas visões e em constituir uma prática artística demarcada pela política, procurando não necessariamente fazer filmes políticos, mas, sim, fazer politicamente seus filmes. Assim, não nos surpreende perceber na organização dos ensaios videográficos tardios de Godard muitas semelhanças com a construção dramatúrgica de Brecht, o artista conhecido por sistematizar aquilo que convencionou-se chamar de “encenação épica moderna”. A linha geral que orienta o trabalho brechtiano é a mesma que faz com que estes ensaios audiovisuais de Godard discutam com mais profundidade e propriedade a questão histórica do que a maior parte dos filmes que as pretendem por meio da encenação de uma narrativa histórica aos moldes do realismo ilusório hollywoodiano: a recusa enérgica em separar forma e conteúdo, ou seja, de entender a “forma como conteúdo precipitado”.¹⁰³

¹⁰³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 95.

Assim, o gesto citacional aparece permeado pela lógica épica do distanciamento, perceptível pelas interrupções do fluxo de ação e de discurso, pelo número sem fim de choques e rupturas de desenvolvimento, pelo uso sistemático de cartelas, sobreposições de imagens e sons, dentre outros, sempre na intenção de construir formas que suscitem um pensamento histórico e uma prática política, naquilo que Walter Benjamin caracterizaria de um *autor produtor*. A vitalidade e proficuidade desta prática citacional em seus filmes, e seu profundo interesse pela reflexão da História, é provavelmente o que fez Serge Daney sugerir que, dentre todos os cineastas oriundos da *Nouvelle Vague*, fosse Godard o mais “fundamentalmente historiador”.¹⁰⁴ Com a constelação dos filmes citados funcionando como uma espécie de máquina do tempo por meio de um veículo citacional, pode-se ver, encarnado em Godard, uma figura muito particular de um autêntico “historiador do século XX”,¹⁰⁵ que transforma história em imagem e vice-versa.

Essa missão redentora, que trabalha contra as forças hegemônicas não apenas do campo artístico, mas também do social e histórico, é de uma gigantesca dificuldade, e por isso não espanta que muitas desses ensaios tardios de Godard tenham momentos pessimistas e sejam permeados por uma certa melancolia, como é o caso de dois curtas dos anos 2000. Filme encomendado pelo Festival de Cannes, em 2000, em associação com o Canal+ para comemorar o início do segundo século do cinema, *De l'origine du XXI^e siècle* trata o tema do século que se iniciava naquele momento a partir de um olhar para o século que se findara, como se este já previsse o que o futuro aguardava. Os quinze minutos de duração do filme então funcionam como uma espécie de profecia apocalíptica ao mesmo tempo que um exercício de retrospectiva histórica, tanto nos âmbitos da história do cinema, quanto na da história da humanidade. Visto por Godard como uma tentativa de “cobrir a lembrança das terríveis explosões e de todos os tipos de crimes dos homens com rostos de

¹⁰⁴ GODARD, Jean-Luc. DANEY, Serge. In: BANDY, Maria L.; BELLOUR, Raymond. (eds) *Jean-Luc Godard: Image + Son*, New York: Museum of Modern Art, 1992, p. 159

¹⁰⁵ BAECQUE, 2010, p. 673.

crianças e lágrimas e sorrisos de mulheres”¹⁰⁶ — o curta transmite uma sensação de derrota, uma vez que nesta viagem ao tempo operada pelo filme, são as imagens de cadáveres e de refugiados de guerra que se mostram protagonistas, intercalando-se com fugazes momentos de regozijo.

Um outro filme, encomendado pelo British Film Institute, em 2002, desta vez sobre o tema dos “últimos minutos de...”, *Dans le noir du temps* integraria o longa-metragem coletivo *Ten minutes older: the cello*, e nele Godard opta por, através da associação construtiva de imagens e de áudios, dos mais diversos, expressar cinematograficamente o “fim de tudo”, com este “tudo” parecendo ser o fim do século XX, e, possivelmente, também o da História, ao metaforizar a morte de elementos dos mais importantes na vida humana e da humanidade. Assim, o século XXI herda do século XX imagens que concernem ao espaço-tempo público, como as dos campos de concentração, do colonialismo europeu e norte-americano em sua exploração do território e das populações africanas e asiáticas, das guerras da Argélia, da Palestina, do Vietnã, dos Bálcãs, e de seus barulhos de explosões e de tiros de metralhadora. Herda também imagens que concernem ao espaço-tempo privado, como as de uma mão feminina acariciando um pênis em um filme pornográfico. E herda, por fim, imagens ficcionais de felicidade e de tristeza, oriundas de toda a história do cinema.

E se a grande parte das imagens de alegria nestes dois curtas são ficcionais e percorrem toda a duração dos filmes, por causa do restante das imagens que as acompanham, devem contentar-se em serem breves lampejos de beleza, concluindo numa justaposição francamente melancólica. Assim, a citação final em *De l'origine*, de um trecho do curta *Le Modèle de Le Plaisir* (1952), de Ophüls, resume perfeitamente o sentimento carregado ao longo do filme: “*Est-ce que ce n'est pas le bonheur ? – Tout de même, tu m'avoueras que tout cela est bien triste. – Mais, mon cher, le bonheur n'est pas gai*”. Ao espectador que nada conhece da obra godardiana, essa amálgama de imagens, sons e citações verbais dos mais diferentes contextos pode parecer desorientada, e assim desproposita e ocasional, como se tivesse muito pouco a ver com as demandas

¹⁰⁶ ROY, J. *Un siècle se meurt en vidéo (God)art*. Disponível em < <http://www.humanite.fr/node/227224> > Último acesso em 24/05/2019.

de cada uma das encomendas destes projetos. Porém, não nos enganemos: é justamente aí que reside a força desta poética citacional, “daquilo que passou”, nesses trabalhos de Godard — essas imagens que falam umas às outras nos mostram o potencial criativo, testemunhal e redentor de seu cinema. É graças ao caráter fragmentário, à abordagem enigmática e ao incessante trabalho de justaposição de conteúdos diversificados que o cineasta consegue figurar de maneira muito própria e bastante expressiva o que o cinema pode reivindicar tornar-se em seu segundo século de vida, e o que o século XX tem a ensinar e a interditar ao século seguinte.

Le pont des soupirs (2014) é um curta realizado como parte do projeto “Les ponts de Sarajevo”, reunião de curtas que devia tratar do lugar ocupado pela capital bósnia no imaginário do mundo, cabendo a Godard uma reflexão mais propriamente sobre fotografia de guerra dentro deste contexto. Ali, Godard articula trechos de outros filmes seus, como o capítulo “Toutes les histoires” de *Histoire(s) du cinema*, o curta *Ecce homo* (2006) e incorpora, na íntegra, o breve *Je vous salue Sarajevo* (1994). Essa junção de obras e a justaposição de imagens numa montagem dialética, gera uma cacofonia de cenas e de falas que desmontam os significados que cada uma delas possuía no contexto em que foram criadas, num profundo processo arqueológico inter-referencial e autoanalítico. O assunto principal desta obra parece ser a ética, que ainda que pouco pensada e praticada pela fotografia de jornalismo de guerra, deve orientar o trabalho de qualquer um que se proponha representar este tipo de conflito. A reflexão formal do curta procura problematizar “o próprio estatuto das imagens que se propõem a registrar as guerras, atravessadas por desigualdades radicais que existem nos ‘contratos’ estabelecidos entre quem é sujeito e quem é objeto nessas cenas ‘tomadas’”.¹⁰⁷ Não se trata, porém, de não representar ficcional ou documentalmente a guerra, mas sim de não espetacularizá-la e de compreender a dimensão humana que porta cada uma de suas vítimas.

A lida ética com as imagens é uma temática recorrente em grande parte dos ensaios videográficos tardios de Godard, que abarcam uma presença

¹⁰⁷ DOS ANJOS, Moacir. “Le pont des soupirs (A ponte dos suspiros)”. In: PUPPO, Eugênio; ARAÚJO, Mateus (Org.). *Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB, 2015, p. 283.

considerável de imagens de conflitos e guerras, no que a insistência em retornar a essas representações parece sugerir uma persistente crença na potência de afetação da fotografia e do cinema sobre o outro. O discurso sustentado por elas nunca é pobremente articulado, nem propriamente partidário, mas inquestionavelmente político pois, assim como a historiografia benjaminiana, Godard escolhe tomar partido daqueles entendidos como os derrotados da História. Assim, o judeu aprisionado no campo de concentração nazista e a muçulmana alvejada em Sarajevo serão figurados enquanto vítimas que são, e o ataque será reservado a quem os violenta sob qualquer tipo de pretexto e também àqueles que, ainda que não se colocando como inimigos oficiais, às vezes até mesmo se declarando prestar ajuda às vítimas por meio de seu trabalho jornalístico ou artístico, ao ver nestes meros objetos de representação, estabelecem com eles uma relação desigual e imoral.

Vrai faux passeport (2006) é um curta-metragem composto por diversos trechos de filmes ficcionais, documentais, reportagens televisivas e fotografias. Sem diálogo ou qualquer tipo de narração contínua por parte do realizador, é com a inscrição das palavras “bonus” e “malus” que Godard propõe deliberar sobre as imagens selecionadas e propor ao espectador que juntar-se a ele nesta tarefa. A obra trata mais frontalmente dos assuntos que sempre acaba por esbarrar em seus vídeo-ensaios tardios, a saber, a ética e a verdade das imagens. A natureza indicial da imagem fotográfica, que faz com que esta seja vista por alguns como objetiva e fiel representação da realidade, e por outros como falaciosa justamente por dar a ver tão facilmente, assumindo uma vocação única para a ilusão, é aqui relacionada com a defesa de uma postura crítica e ética na lida com a imagem. Por isso, Godard rapidamente substitui a dupla *vrai/faux* pela *bonus/malus*, pois se trata menos de produzir e de discutir a indicialidade das imagens, mas sim a orientação moral em sua produção, exibição e divulgação. A princípio, Godard opera uma alternância precisa e ordenada entre “bonus” e “malus” num fluxo de imagens exclusivamente composto por imagens de arquivo, organizadas em conjuntos temáticos. Mas essa postura forçadamente simplista logo desaparece, com avaliações positivas e negativas se acumulando em certos trechos e, em outros, claramente

ausentes, ou aparecem de forma vaga, cabendo ao espectador formar sua opinião.

Num trecho de destaque, o fotógrafo Luc Delahaye, responsável por algumas das mais célebres fotos feitas no contexto da Guerra dos Balcãs, defende-se explicando que podia dedicar-se exclusivamente, sem qualquer tipo de culpa, ao seu trabalho de fotógrafo; ele não interrompia seu ofício para ajudar as vítimas que registrava, pois elas eram rapidamente socorridas, permitindo-se se reservar ao seu lugar de mero espectador e registrador dos eventos violentos ao seu redor. Segue-se daí um trecho no qual uma mulher que foi fotografada por Delahaye conta, indignada, como foi fotografada por ele enquanto procurava se levantar das ruínas de um ataque para prestar socorro ao pai. Segundo seu depoimento, ainda que seu pai se encontrasse bastante ferido, mal conseguindo respirar, e ela clamasse pela ajuda do fotógrafo, ele não se importou em ajudá-la. Se por um lado Godard não concede qualquer juízo à fala de Delahaye, por outro, ele confere ao testemunho da mulher dois *bonus*. Fica a dúvida se esse duplo bônus seria dedicado exclusivamente à ela, por Godard concordar na crítica feita a Delahaye, ou se Godard os compartilhava, um para o fotógrafo que documentou e divulgou o absurdo e a violência da guerra e outro para a mulher que ele fotografou, mas não ajudou. Pode supor daí que “Godard espera que, àquela altura, o espectador já tenha aprendido a julgar por si mesmo”, pois as imagens devem falar por si mesmas, com o juízo estético assumindo “a forma de um puro pensamento visual”.¹⁰⁸

Por fim, deve-se salientar a importância desta determinada forma para o cumprimento da missão redentora da história. Como terá dito Benjamin nas “Teses”, nada garante o cumprimento da promessa de uma outra e justa ordem, como nada garante nem o final feliz da história nem a redenção do passado. Se o processo crítico historiográfico remete a um passado, isso se daria sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dialética da realidade representacional, através da rememoração, categoria-chave da filosofia da história de Benjamin. Não existiria, portanto, reencontros imediatos com o

¹⁰⁸ OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. “Vrai faux passeport”. In: PUPPO, Eugênio; ARAÚJO, Mateus (Org.). *Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB, 2015 p. 266.

passado, como se este pudesse voltar do frescor primevo, como se a lembrança pudesse agarrar uma substância, mas há um processo meditativo e reflexivo, um cuidado de fidelidade estética e política a uma promessa de realização sempre ameaçada. A redenção, ainda que sempre à espreita, é um processo demasiadamente frágil:

O tema da restauração, da *restitutio* ou da *apokatastasis* volta várias vezes na obra de Benjamin; indica certamente, a vontade de um regresso, mas também, e inseparavelmente, a precariedade deste regresso; só é restaurado o que foi destruído, quer se trate do Paraíso, de uma forma de governo (...). A restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda, a recordação de uma ordem anterior e a fragilidade desta ordem.¹⁰⁹

Mas sua fragilidade é a condição mesma para que ela possa existir, pois :

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo — e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo — abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo.¹¹⁰

A mera apresentação da história é, portanto, incapaz de ressignificá-la e de motivar qualquer tipo de mudança e evolução concreta. Assim, a constituição de uma forma fílmica reflexiva, que questiona as narrativas históricas dominantes, é a única que pode dar conta da tarefa de re-escrever a história; uma forma fragmentária, é a única possibilidade de fazer o que foi esquecido e apagado no passado ressoar no presente; uma forma inacabada é a única possibilidade de criar espaço para aquilo que foi apenas imaginado no passado ser concretizado no futuro e no presente. O que nunca foi, o que ainda precisa ser feito ou criado de novo, é aquilo que o passado deixou para ser descoberto e aquilo que Godard parece almejar. A criação, justamente enquanto um poder crítico do falso, pode vir a ser também a metamorfose do verdadeiro, e essa transformação só pode ser efetuada assumindo o ponto de vista do tempo como se tornando um ponto de vista que pertence tão profundamente ao seu objeto que o próprio objeto continue mudando de acordo com um devir que é idêntico ao ponto de vista. Em Godard,

¹⁰⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 14.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

esse ponto de vista, que é infinitamente transformado pelo objeto que ele transforma, é o ponto de vista a partir do qual o cinema faz uma retrospectiva de seu passado enquanto está em processo de morrer.

Para Godard e Benjamin, o conceito de história como destruição permanente é a condição necessária para aproveitar o presente como um tempo criativo e instaurador, como uma práxis capaz de incorporar o legado do passado no próprio processo de criação redentora. Desta forma, a história do cinema deixa de ser apenas um arquivo e torna-se memória viva, transformada a cada momento em uma forma inteiramente nova de cinema e de ver a realidade histórica. Dada a quantidade enorme de imagens de guerra e de violência que aparecem nos ensaios videográficos tardios de Godard, pode-se entender que o que ele vê no processo histórico é um turbilhão interminável de destruição. Mas o seu olhar não é pura contemplação. É um olhar que redime enquanto atua, que revela para nós a miríade de futuros que repousam no passado: o que o cinema poderia ter sido e nunca foi, o que poderia ter se tornado, mas, acima de tudo, o que pode ser ainda hoje.

3. THE OLD PLACE¹¹¹

3.1 Introdução

The Old Place, filme dirigido por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, é um filme-ensaio encomendado na primavera de 1999 pelo MoMA — Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque) — de 49 minutos de duração, em vídeo e colorido. Deve-se destacar a direção conjunta desta obra, uma vez que este fato foi decisivo para o convite: quando Mary Lea Bandy, diretora do departamento de cinema do MoMA, decidiu comissionar um vídeo de Godard, Colin MacCabe, chefe do departamento de Pesquisa e Educação do British Film Institute, fundação parceira da empreitada, disse preferir os trabalhos recentes do diretor feitos em parceria com Anne-Marie do que os feitos sozinho. “É por isso”, recorda ele, “que quando nós estávamos negociando *The Old Place*, eu especifiquei que ele o fizesse junto a ela (Anne-Marie Miéville)”.¹¹²

Sem contar a fértil união de ambos artistas na era *Sonimage*, vale lembrar que Godard vinha de uma série de trabalhos em colaboração com a sua parceira de vida pessoal e profissional, seja como ator em filmes dirigidos exclusivamente por ela (*Nous sommes tous encore ici* [1997] e mais tardiamente *Après la réconciliation* [2000]), ou dirigindo filmes nos quais Anne-Marie fora responsabilizada, ora exclusivamente ora conjuntamente a Godard e/ou outros colaboradores, pelos roteiros, ou dividindo com ela o trabalho de montagem de filmes que ele realizava ou até mesmo em obras nas quais ambos dividiam o roteiro e a direção.

O montante de quinhentos mil dólares proposto pelo MoMA, parecia inicialmente razoável para o diretor. “Bem, eu pensei, US\$500 mil por um filme que finalizaremos em duas semanas, nada mal”, lembra Godard. Mas com o

¹¹¹ Uma tabela, feita por nós, que identifica a origem da maior parte das imagens e músicas que compõem a obra pode ser verificada em: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1km9TFRstMtbmml8mXefVT4pfLPxl0m4gCFz1UjaEwuc/edit?usp=sharing>

¹¹² BRODY, Richard. *Everything Is Cinema, The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Holt Paperbacks, 2008, p. 632 (tradução nossa).

decorrer do tempo e da evolução do processo de trabalho do filme, esta impressão mostrou-se equivocada. “Demorou um ano para descobrirmos o que fazer, localizar as imagens, escolher os textos e etc. Então após (o pagamento) das taxas, o custo da produção, o que sobrou?”.¹¹³ Em vez de irem a Nova Iorque filmarem o MoMA, a dupla de diretores decidiu por realizar o filme em casa, fazendo não um filme sobre o museu patrocinador, mas sobre arte em sentido amplo, por meio de reproduções fotográficas de pinturas e esculturas, excertos de filmes, materiais de arquivo documentais e registros de obras e exposições museográficas de arte contemporânea.

Esse último tipo de material nos leva a destacar uma outra importante parceria operada neste filme: a firmada entre Godard e o teórico, produtor e programador Dominique Païni. Assim, *The Old Place* não apenas representa a maneira pela qual o diretor de cinema entra na esfera do museu, mas também é demonstrativo do vínculo profícuo então estabelecido com Païni, que naquela época era uma espécie de “peixe-piloto do cineasta, orientando seu trabalho em profundidade, suscitando projetos, acolhendo suas obras, suas imagens e suas ideias”¹¹⁴ no seio das instituições que ele dirigia.

Godard e Païni se conheceram no início dos anos 1980 e trabalharam juntos ao longo de muitos anos, estando Païni primeiramente como distribuidor e programador no Studio 43 (sala parisiense de cinema, dedicada a revisitar a história do cinema francês e a exibir exclusivamente produções ditas de “avant-garde”, filmes-ensaio e videoarte) ou como produtor na Dopa Films, e, mais tarde, como diretor do departamento de cinema do Museu do Louvre, diretor da Cinemateca francesa de 1991 a 2000, e, em seguida, no Centre Georges-Pompidou a partir de 2001.

No momento em que Païni se encontrava dirigindo a Cinemateca, foi estabelecida uma cumplicidade provavelmente oriunda das semelhanças entre os projetos que orientavam cada um: Godard trabalhava em seu monumental *Histoire(s) du Cinéma*, enquanto Païni, como sucessor de Henri Langlois, refletia sobre as questões de André Malraux e seu conceito de “Museu Imaginário”,

¹¹³ Ibid., p. 632 (tradução nossa).

¹¹⁴ BAECQUE, 2010, p. 780 (tradução nossa).

Walter Benjamin e Aby Warburg, que considerava importantes para a programação de uma cinemateca.

Quando Godard aceita a encomenda do MoMA, ele encontra em Païni o interlocutor ideal para discussões produtivas sobre o mundo da arte contemporânea e do cinema experimental. É Païni que guia o cineasta sobre artistas do “seio de certas instituições museológicas, (como) Michael Snow, Chantal Akerman, Gary Hill, Bill Viola, Alain Fleischer, Atom Egoyan, Henri Foucault, Christophe Cardoen, e Patrick Bokanowski”.¹¹⁵

Païni também orquestrou duas exposições, *Projections, les transports de l'image* (em 1998 no Studio national des arts contemporains du Fresnoy) e *Hitchcock et l'art* (no Georges-Pompidou em 2001), que não apenas incitaram a curiosidade de Godard, mas também o influenciaram na feitura de *The Old Place*: uma instalação de Christophe Cardoen e Patrick Bokanowski, oriunda da exposição *Projections*, que consiste numa tela anarquicamente movente, é exibida na obra encomendada pelo MoMA aos 37 minutos e 57 segundos. Além disso, o próprio Dominique aparece em *The Old Place*, aos 34 minutos e 12 segundos, tecendo comentários a respeito de uma obra de arte.

Assim sendo, é compreensível que o filme tenha sido apresentado em *avant-première* no verão de 2000 na Cinemateca francesa, na época dirigida justamente por Dominique Païni. A isso sucedeu-se uma exibição no Centro Georges-Pompidou, em novembro de 2001, e só então no MoMA em 2002, podendo esta demora ser interpretada como sintoma das relações problemáticas, mas nunca exatamente esclarecidas, entre Godard e o museu norte-americano. Sabe-se apenas que, enquanto o filme não fora ainda exibido na instituição nova-iorquina, Godard presumia que a instituição (MoMA) não havia gostado do resultado final da encomenda: ele comentou que achava que eles tivessem pensado que ele iria “passar muito tempo dentro do museu, filmando a coleção da instituição”.¹¹⁶ Por outro lado, Mary Lea Bandy, enquanto responsável direta pela encomenda do filme, disse admirar a obra, da qual se orgulhava de ter sido a encarregada desta empreitada, pois considerava Godard

¹¹⁵ Ibid., p. 781 (tradução nossa).

¹¹⁶ BRODY, Richard. *An Exile in Paradise*. The New York Times, 13 de outubro de 2014. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2000/11/20/exile-paradise> Último acesso em: 29/05/2019 (tradução nossa).

“tão complexo quanto Picasso ou Dante” e “indiscutivelmente o maior artista vivo” então.

The Old Place ocupa um lugar especial dentro da filmografia de ensaios visuais da dupla Godard-Miéville por ser a obra que mais diretamente lida com questões oriundas das artes plásticas. Não surpreende, portanto, que se destaque dentro deste ensaio um profundo e vasto uso de reproduções fotográficas de esculturas e de pinturas consagradas pela História da Arte e de uma discussão direta sobre e a partir de obras de arte contemporânea.

Esse cotejo entre obras de arte atuais contra pinturas, filmes e esculturas já consagradas é dado por tentativas de estabelecer artisticamente relações destas com a realidade histórica. A dupla revisa e problematiza, sobre a forma de “exercícios de pensamento artístico” (GODARD-MIÉVILLE, 1999), estruturados num diálogo rico e franco, um conjunto diverso de ideias, assuntos e conceitos da História enquanto disciplina, nos seus diversos campos (história social, do cinema e, aqui em especial, da arte). Nessa tarefa múltipla e infinita, os cineastas condenam a publicidade, questionam modos museológicos de exibição, e chegam até mesmo a narrar um conto de Borges.

Não interessa aí a construção de um filme didático sobre a história da arte ou de uma instituição cultural, mas sim a de um ensaio audiovisual reflexivo por meio de associações e de comparações dialéticas, no qual a dupla se questiona a respeito da relação da Arte (no sentido mais amplo possível) com a “realidade e seus horrores, a história e suas tragédias, a beleza e seus deslumbramentos”.¹¹⁷

The Old Place é estruturado por uma constante triangulação entre as narrações de Godard e Miéville,¹¹⁸ cartelas textuais, e colagens audiovisuais de materiais das mais diversas origens e épocas, como material de arquivo de filmes ficcionais, documentais, da era muda às atualidades jornalísticas, e com grande destaque para fotografias de pinturas e de esculturas.

Catorze cartões numerados dividem o filme em capítulos/seções de duração desigual. Outras quase 50 cartelas (dependendo de como se conta as

¹¹⁷ BAECQUE, 2010, p. 780 (tradução nossa).

¹¹⁸ Esta enunciação às vezes se dá por meio de um “diálogo” de autoria própria, e outras vezes por meio da citação de extensas passagens de obras alheias — cujos autores são creditados ao fim do filme.

repetições) apresentam três linhas, uma palavra para cada linha (ecoando, em seu número e disposição a aparência do título do filme pelo número de palavras deste). Algumas outras cartelas incluem apenas uma palavra, muitas vezes uma retenção ou antecipação de uma das três palavras que aparecem em uma determinada cartela. Os cartões são simples, em homogêneo preto com as palavras em cinza, todas em letras maiúsculas e sem serifa. Essa complexidade e inventividade construtiva, dentro e a partir da própria linguagem, exemplificada por uma série de jogos de palavras ao longo do filme, permeia toda a obra, constituindo, assim, sua própria linguagem estética.

É possível caracterizar *The Old Place*, como um produto audiovisual resistente, que, assim como *Histoire(s) du cinéma*, opera certas demandas de seus espectadores, em especial um constante e profundo estado de atenção e receptividade de estar aberto a um jogo formal de regras pouco claras e usuais. A obra, ao mesmo tempo que seduz o espectador a comprometer sua compreensão em identificar as origens de seu variado material visual e textual, se constrói com tamanha diversidade de materiais de arquivo e profusão de récitas, que impossibilita o cumprimento total da tarefa identificatória, à maneira de um museu com um acervo infindável, sem recorte, e destituído de legendas. O filme, assim como *Histoire(s)*, torna o propósito museológico do trabalho godardiano explícito. Tendo expressado os sonhos e os horrores do século XX, o cinema tornou-se um “lugar antigo” onde todos aqueles que “recusam o tempo, pois não querem perder posição”,¹¹⁹ encontram refúgio. Cabe então, ao cinema, construir seu próprio refúgio e receber imagens do passado.

The Old Place parece ser a obra de Godard-Miéville que oferece o maior número de representações de obras de arte plásticas, desde pintura rupestre pré-histórica até obras do século XX de arte contemporânea. É a coexistência e a sucessão na mesma obra — a montagem — que colapsa a distância no tempo entre as imagens. O cinema se torna o local onde os paradoxos temporais da arte são resolvidos. Assim, coabitam no mesmo espaço não apenas imagem e texto, mas estilos diversos de gravação, épocas e propósitos imagéticos. Com esse entendimento, nos parece que, para a dupla, é o cinema o instrumento ideal

¹¹⁹ Como enunciado em *The Old Place*.

para o acolhimento de fragmentos de uma visão de mundo particular, mas que ainda assim se faz histórica e documental.

Assim sendo, por mais forte que seja a paixão de Godard pela literatura e que tenha um trabalho considerável como crítico e comentarista de cinema em suportes literários (como seus artigos publicados na *Cahiers du cinéma* ou os roteiros de seus filmes que, ao serem transcritos e editados para o formato do livro, assemelham-se à poesia) este material não apenas representa um volume muito menor do trabalho artístico godardiano, como está sempre tematizado pelo campo cinematográfico. Neste sentido, lembremos, por exemplo, que o título *Histoire(s) du cinéma* refere-se tanto a uma obra audiovisual de Godard, quanto a um livro de sua autoria. Destaquemos, porém, que o livro é oriundo da série fílmica, e não o contrário.

Youssef Ishaghpour retoma o entendimento godardiano de que nenhuma outra arte senão a cinematográfica poderia, enquanto contando sua própria história, contar a história social mundial, pois o cinema “é matéria mesma da História”.¹²⁰ Ishaghpour explicita que esta superioridade da linguagem cinematográfica perante às outras formas artísticas enquanto narrativa histórica se dá pelo caráter indicial do cinema, um certo aspecto arquivista que ele possui, o que justificaria, para Godard, que existisse no cinema uma certa “igualdade e fraternidade entre o real e a ficção”,¹²¹ já que o cinema está junto da História, podendo ser sua testemunha.

Para Godard, cabe ao cinema salvar a honra da realidade histórica mal ou pouco narrada, já que o cinema não filma senão o passado, ou seja, o que passou, constituindo-se, assim, memória e abrigo do tempo. É isso que permite Godard dizer que, mesmo todo filme de ficção é metafórico em relação à história.

O fato é que, mesmo que ele conte uma pequena comédia italiana, francesa, etc., o cinema é muito mais uma imagem do século, seja qual for essa imagem, que um pequeno romance, ele é a metáfora. Comparado à história, o menor beijo de cinema ou a menor pistola do cinema é mais metafórico que a literatura. Sua matéria é metafórica em si mesma. Sua realidade já é metafórica. É uma imagem que corresponde ao homem comum, não ao infinitamente pequeno dos átomos ou ao infinitamente grande das galáxias. O que ele mais filmou foram homens e mulheres de idade média. Em um lugar onde ele está no presente e na vida, o cinema

¹²⁰ GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 67, (tradução nossa).

¹²¹ Ibid., p. 68, (tradução nossa).

simplesmente os encontra, ele os percebe, ele é o funcionário da História (...).¹²²

Logo, seja por meio de material audiovisual originalmente documental, ou por filmes, fotos e sons de obras ficcionais que metaforicamente ganham significado de documento, é que Godard experimenta narrar a história do cinema e do mundo. Nessa tarefa, ao recorrer a uma seleção insólita de componentes fotográficos, cinematográficos, sonoros e literários, e também a uma bastante autoral montagem de choque, Godard simultaneamente cria uma forma ensaística original para lidar com a temática histórica, mas também acaba por narrar histórias alternativas à da historiografia tradicional.

O cinema, mas também a arte, é o lugar onde se decide colocar, em conjunto, várias ideias, estórias, visões díspares, no qual procura-se estabelecer múltiplas relações, constituindo-se, assim, como uma área possuidora das suas próprias regras de disposição, de interpretação e de transformação para ligar várias imagens cujos vínculos não são sempre os mais evidentes, fazendo desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo.

Esse ciclo de montagem/desmontagem/remontagem das imagens é precisamente o que Godard faz em seus filmes de material de arquivo, no sentido de desconfigurar e reconfigurar traços de memória, e assim reinterpretar a História. Esse aspecto se estende até os intertítulos do filme: “RÉALITÉ COMME LÉGENDE” / “LÉGENDE COMME RÉALITÉ” / “CINÉMA COMME LÉGENDE” / “ART COMME LÉGENDE” / “CINÉMA COMME RÉALITÉ”. Os intertítulos simulam precisamente o método de Godard ao trabalhar as imagens: entre comparações, desmontagens e reconfigurações, os sentidos do que ele pretende apresentar são sempre intercambiáveis, e, simultaneamente, nada aleatórios, já que cada desconstrução e reconstrução estabelecida pela montagem godardiana abre novas e distintas relações entre imagens e palavras que repetem-se ao longo do filme.

Assim, realidade transforma-se em lenda e o contrário também ocorre; mas cinema e arte também transformam-se em lenda e, numa lógica dual de causa e consequência, também são a própria realidade. Por isso, por meio da contraposição de imagens distintas operada pela montagem godardiana é que

¹²² Ibid., p. 67 (tradução nossa).

em *The Old Place* uma pintura de Goya retratando uma cena de guerra, mesmo que sem o caráter indicial de uma fotografia jornalística de um conflito armado, pode perfeitamente representá-lo. Por outro lado, numa comparação mais aberta e abstrata, uma fotografia documental de uma mãe que chora a morte de parentes assassinados em decorrência de um massacre militar pode aludir ao sofrimento de Adão e Eva ao serem expulsos do paraíso divino, como representado por uma pintura de Masaccio.

Nesses ensaios videográficos das décadas de 1990 e 2000, Godard se apresenta como um cineasta da memória e os seus trabalhos como potências de museus-atlas, realizados como projetos médio-arqueológicos que permitem, assim, visualizar a(s) história(s) da arte e do cinema por um viés desconstrutivo. Se é possível ver *Histoire(s) du Cinéma* como um imenso exercício de montagem, em que o cineasta, ao olhar para trás, vê e revê a própria tradição que educou seu olhar, o mesmo também é possível em *The Old Place*; e se o último perde em extensão reflexiva comparado com *Histoire(s)*, em compensação o filme encomendado pelo MOMA alarga o horizonte de obras especificamente pictóricas e esculturais no conjunto de imagens associativas.

Para Godard, o cinema é a retomada da memória, do passado esquecido ou mal lembrado, num processo de ressurreição das imagens, oposto à vida falsa das imagens da fascinação tecnológica ou publicitária. Ainda que esse processo se dê num fluxo sem regras claras de operação, é possível compreender que as escolhas da dupla de diretores nada tem de arbitrárias, mas sim clamam intencionalidade: elas partem de pontos diversos, como fotografias documentando a natureza, a vida cotidiana, a tecnologia; passam por imagens da pintura e escultura do século XX para chegar à arte medieval e à arte pré-histórica; elas então se embaralham em imagens de arquivo de guerra, ao mesmo tempo em que são intercaladas por filmes ficcionais e pelos filmes do próprio Godard.

The Old Place começa com a apresentação dos créditos iniciais já dentro do esquema formal que sustentará toda a obra: as informações são apresentadas em cartelas negras com letras cinzas, sem serifa e em caixa alta, alternadas por um conjunto de imagens ora fixas ora em movimento, vindas da televisão, do cinema e da pintura. O filme se inicia com duas cartelas, com a primeira escrita “SMALL NOTES REGARDING THE ARTS” (Pequenas Notas Sobre as Artes) e

a segunda, sua continuação, “AT FALL OF 20TH CENTURY” (No Inverno do século XX), como que já querendo, logo de cara, deixar claro ao espectador a proposta do filme: ser um ensaio, com a singeleza e a subjetividade típicas deste gênero, sobre o lugar da arte no fim do século XX.

Alguns planos depois, inicia-se então a sessão da récita do propósito do filme, com seu objetivo sendo expressado em voz *over* por meio da leitura do que parece ser uma cláusula contratual do acordo firmado entre os diretores-autores e a instituição que encomendara:

Na página cinco, o acordo afirma: Os produtores devem examinar qualquer objeto ou assunto, ordinário ou extraordinário, em qualquer campo, de acordo com suas ações ou ideias, certificando-se de identificar qualquer traço existente do que concordamos em chamar de arte... para finalmente descobrir se a arte é uma lenda [em francês, *légende*] ou uma realidade. (GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Esse discurso é acompanhado primeiramente pela fotografia do rosto de uma estátua antiga, sendo esta, assim como as outras fotografias em preto e branco de estátuas ao longo do filme, oriunda de livros de André Malraux (autor chave para o pensamento godardiano, e de importância destacada neste filme, por meio do seu conceito de *Museu Imaginário*, como analisado mais à frente), e de uma cartela escrita “AN ANNE-MARIE MIÉVILLE JEAN-LUC GODARD FILM” (Um filme de Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard). Colin MacCabe, em um ensaio intitulado “O Comércio do Cinema”, esclarece que, na verdade, esta cláusula não aparece no documento legal, mas, no entanto, “representa uma formulação que deixa clara a dupla origem do filme, tanto em uma pergunta posta de fora e no novo significado que as questões provocaram internamente”.¹²³

Para a transição deste trecho para o seguinte, é colocado uma cartela na qual se lê “LE VIEUX MUSÉE” (O Velho Museu), e o trecho que segue, sem comentários de Godard ou Miéville, trata-se do monólogo de Major Amberson (Richard Bennett), do filme *The Magnificent Ambersons* (1942), de Orson Welles.

¹²³ O referido ensaio de MacCabe elabora sobre as duplas origens presentes não apenas em *The Old Place*, mas de vários outros filmes de Godard e Miéville — trabalhos encomendados que assumiram importância fundamental à medida que as questões colocadas pelo corpo de comissionamento se cruzavam ou se tornavam questões importantes para o próprio casal de autores, como também é o caso do curta-metragem *Liberté et Patrie*, também analisado nesta dissertação. In: MACCABE, Colin. “The Commerce of Cinema”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, p. 97 (tradução nossa).

Nesse trecho vê-se o ancião e chefe da família Amberson com olhar fixo e desolado, estaticamente olhando para o nada, com sua face encarando o espectador; ao mesmo tempo, num discurso indireto do narrador, nos é contado o pensamento do personagem, que fizera então uma retrospectiva mental de sua própria vida, e assim percebendo que tudo com o que se preocupava e obtinha prazer, tudo o que juntara e construía até então, nada importava mais perante o novo capítulo que começaria na sua vida a partir de então. Enquanto somos apresentados a esta cena, são sobreimpressas outras três cartelas à face da personagem, a saber, “THE OLD PLACE” (O Velho Lugar), “THE OLD PEOPLE” (As Velhas Pessoas) e “THE OLD STARS”(As Velhas Estrelas), construindo assim a primeira triangulação associativa de texto, temas e imagens: a primeira remetendo ao espaço museológico, a segunda à realidade do envelhecimento humano e a terceira aos mitos de personalidades históricas.

Esse trecho, assim cortado e montado, nos chama a atenção para a relação que ele compõe com as informações dadas pelo ensaio até aquele momento, e pela combinação dos textos das cartelas aí sobreimpressas: Major Amberson, próximo ao fim de sua vida, é velho como as estátuas da Antiguidade, retrógrado como os velhos museus, esquecido e abandonado como muito do que de mais importante já foi feito do âmbito da História – seu lugar no mundo é com tudo aquilo que é velho, pois ele assim o é agora.

Esse trecho parece ser o primeiro de alguns que aparecerão ao longo do filme, de tom criticamente elegíaco. Ainda que em *The Old Place* nunca se coloque um ataque específico à televisão, o entendimento que Godard faz dela enquanto meio de comunicação em *Histoire(s)*, parece coincidir com as críticas à publicidade e ao rebaixamento da arte pela sua mercantilização feitas nesse ensaio. Enquanto Godard equipara o cinema à montagem, à projeção e à revelação do real, ele associa a televisão no episódio 3A de *Histoire(s)* ao “desaprender” de enxergar. Desde a década de 1970, a partir da experiência *Sonimage*, ele tem frequentemente retornado à distinção entre cinema como a arte da projeção do conhecimento e da televisão como prática da programação e da alienação:

(...) enquanto o cinema assume o desafio de construir uma imagem digna da vida, pela qual as feridas do mundo possam ser evocadas e momentaneamente redimidas, a televisão simplesmente transmite programas, que não

convidam o mesmo tipo ou intensidade de identificação, nem oferecem a mesma promessa ou grau de descoberta e autodescoberta.¹²⁴

Godard argumenta que a televisão virou as costas para todo o trabalho de décadas de cinema — o gigantesco poder de ver, de comunicar e de revelar que ele formulou —, e se associou às tradições do jornalismo, do rádio e da mídia de massa. Assim, no episódio 2B de *Histoire(s)* e em *The Old Place*, o fim do cinema é equiparado justamente ao idoso Major Amberson relembrando sua vida e prevendo sua morte, sem saber se ele (cinema) será até mesmo reconhecido na vida após a morte (aqui entendida como o contexto cultural pós-cinematográfico). De fato, seguindo André S. Labarthe, Godard passou a caracterizar o cinema em sua totalidade, no sentido de imagens em movimento projetadas coletivamente, como um breve mas maravilhoso parêntese entre o cinetoscópio de Edison (o protótipo, para Labarthe, da televisão)¹²⁵ e a distribuição generalizada subsequente de imagens eletrônicas e digitais – e sua recepção e consumo por indivíduos e famílias em uma variedade de pequenas telas dentro do contexto domiciliar, numa relação pouco profunda e libertadora pelo conhecimento sensível do mundo, mas, sim, superficial e pobremente informativa.

As principais linhas de ataque de Godard em relação à televisão, que podem se estender à publicidade e à mercantilização da arte, envolvem escala e linguagem. Assim, no episódio 1B de *Histoire(s)*, ele sugere a “vitória sombria” da televisão sobre o cinema (através da referência ao melodrama de 1939 de Edmund Goulding, *Dark Victory*) dada pela enorme redução no tamanho da imagem. Essa escala menor, ele parece apontar, é emblemática das ambições contrarrevolucionárias e do reduzido e conservador poder comunicativo da plataforma.

Acompanhando essa linha de argumentação, há uma crítica à infiltração do cinema e da televisão pela pobreza da linguagem dominante: se o meio

¹²⁴ DAVID, Catherine, “Travail-amour-cinéma” (Le Nouvel Observateur), 1980 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, p. 450 (tradução nossa).

¹²⁵ Godard se refere a um texto de Labarthe chamado “Le triomphe d’Edison”. Ele citou este artigo em “Le cinéma est fait pour penser” (1995), e desenvolveu sua principal tese em “Parler du manque” (1996). Esses dois últimos textos podem ser encontrados na coletânea *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*, o primeiro a partir da p. 296 e o segundo a partir da p. 371.

intrinsecamente visual do cinematógrafo já havia sido invadido pela linguagem verbal com o nascimento do cinema sonoro, limitando a criatividade visual com sua submissão ao escrito e ao falado, a imagem televisiva não é apenas minúscula, mas é também muitas vezes “obscurecida pelo texto na tela”.¹²⁶ Witt nos lembra que, com o avanço da década de 1980, Godard começou a argumentar que qualquer poder audiovisual residual que poderia ter sido associado à televisão “desaparecera com o tempo, e que a maneira pela qual ela subordinava a imagem ao texto estava começando a contaminar o cinema, enfraquecendo o poder deste último cada vez mais”.¹²⁷

A seção seguinte é aquela em que o exercício de justaposição de palavras escritas é o mais fecundo e também o mais exemplar sobre como o jogo metafórico dissociativo de palavras funciona na maior parte das cartelas do filme; isso, pois, ele é o mais extenso e o mais modulado por uma estratégia associativa e intercambiável de palavras e significantes. Além disso, muitas dessas palavras repetem-se ao longo de toda a obra, principalmente na introdução e na conclusão da obra, e outras diversas cartelas podem ser caracterizadas como suas variações, por retomar estes escritos que acabam por funcionar como palavras-chave de *The Old Place*.

Uma série de palavras são sobrepostas em uma cena do filme *Hélas pour moi* (1993), de autoria do próprio Godard, elas aí aparecem sempre sobrepostas ao plano em *travelling* onde se vê, em primeiro plano, pessoas imóveis no processo de alguma atividade (como conversando com outra ou varrendo o chão), e em segundo plano, um navio chamado “Italie” sustentando uma bandeira da Suíça, seguindo seu rumo. Neste plano aparecem dois conjuntos de escrita que se sucedem aí e voltam a repetir-se ao fim do filme, e que dizem: “VÉRITÉ LÉGENDE RÊVERIE” (Verdade, Lenda, Sonho) e depois “RÊVERIE CINÉMA VÉRITÉ” (Sonho, Cinema, Verdade).

Essas palavras, num primeiro plano interpretativo, podem nos remeter ao enredo de *Hélas pour moi*, que aludem ao mito grego de Alcmena e Anfitrião, na qual a verdade insólita da realidade – um deus passando-se por uma cópia de

¹²⁶ GODARD, Jean-Luc. “Parti de Chase...” (Télérama, n.º 1892), 1986, In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, pp. 95–99 (tradução nossa).

¹²⁷ WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. 2013, p. 171 (tradução nossa).

um mortal apenas para dormir com a esposa deste – assemelha-se com o impensável do ilusionista mundo onírico; porém, este trecho transferido para *The Old Place* e tendo este conjunto de palavras nele sobreposto e diversificadamente associadas umas às outras, ampliam o escopo interpretativo desta sequência.

A substituição do segundo termo e inversão de “VERITÉ” e “RÊVERIE” entre estes dois cartões pode sugerir duas relações completamente diferentes entre os conceitos da palavra. Principalmente porque, ao fim do plano, aparecem as sobreimpressões “ART COMME LÉGENDE” e “CINÉMA COMME REALITÉ”. Dessa maneira, o cinema torna-se o lugar onde lendas são narradas e, dentro de um processo histórico da realidade material, podendo produzir seus mitos e tornando-se ele próprio uma lenda, mesmo fenômeno imposto historicamente à arte. Logo, pode-se supor que arte e cinema associam-se diretamente à narração da realidade e também à criação de novos projetos de realidade, oriundos da rememoração do passado, discussão que perpassa todo o filme e que poderá ser melhor aprofundada mais à frente.

3.2 O Velho Lugar: um museu imaginário

A crítica a um determinado olhar ao mundo, superficial, institucionalizado e submisso à escrita informativa, parece se atrelar a uma vontade de, ao abordar a arte e seu usual lugar de exposição, desestabilizar o ambiente museográfico. A destruição do museu enquanto órgão institucional, que leva à perda e à revelação, parece ser motivada pelo entendimento deste ambiente como um lugar altamente conservador, que implica na “remoção das obras de arte de seus contextos culturais e políticos, assim desfigurando as obras e destruindo seus significados estéticos”.¹²⁸ Porém, Godard parece entender ser possível restituir aura às obras que a perderam pelo processo de museificação,¹²⁹ por meio da

¹²⁸ BAECQUE, Antoine. “Godard in the museum”. In: TEMPLE, WILLIAMS, WITT, Michael (org.), 2007, p. 119 (tradução nossa).

¹²⁹ Aqui nos referimos ao conceito de museificação, cunhado por Giorgio Agamben, que designa o processo pelo qual algo torna-se impossível de uso, por ser circunscrito às ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, mas que guardam pouca

constituição de um novo museu, tendo o cinema como ferramenta para sua construção.

Este seu museu imaginário ideal, seguindo os passos de Langlois e sua Cinemateca Francesa, e principalmente de Malraux e seu conceito de “Museu Imaginário”, é onde cinema, arte e fotografia, ficção e documento são reunidos pela montagem para gerar um museu histórico, pois como demarcou Malraux, “nós apenas podemos sentir por meio de comparações”. Esse trabalho museológico primeiramente refletido e estruturado em *Histoire(s) du cinéma*, segue em *The Old Place*, obra que, como chega a indicar uma de suas cartelas, pede ao espectador que “imagine um museu”.

Este museu parece ser norteado pela tarefa incessante da redenção da história e pelo *páthos* artístico, sincronizando, assim, aquilo que é da ordem factual e documentada com aquilo que é da ordem imaginativa e sensível. Trata-se de reivindicar um museu menos ordenado por institucionalidades cronológicas e academicistas, e mais diretamente ligado à microhistória e às narrativas históricas alternativas obliteradas pela historiografia dominante. As imagens justapostas em *The Old Place* sugerem um processo de edição inerente ao museu ideal de Godard e são uma resposta à impostura dos museus clássicos, estabelecendo assim uma abordagem conectiva, emprestada do museu imaginário de Malraux.

Uma breve explanação sobre a principal teoria de André Malraux pode ser proveitosa para entender o uso próprio que Godard faz dela em seu projeto fílmico, especialmente no ensaio fílmico aqui analisado. Malraux, ainda que também conhecido por seu trabalho ficcional, inspira o trabalho do cineasta francês mais diretamente pela agudeza reflexiva de sua atividade ensaística no campo da História da Arte. Apenas em *The Old Place*, podemos apontar como origem das fotografias em preto e branco de faces de esculturas de formas humanas, a trilogia intitulada *La Psychologie de l'Art*, publicada em Genebra pela Skira (composta por *Le Musée Imaginaire* [1947], *La Création Artistique* [1948], e *La Monnaie de l'Absolu* [1950]) e reeditada em 1951 pela Gallimard sob o título *Les Voix du Silence*; uma outra trilogia chamada *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*, publicada pela Gallimard (formada volumes *Le Musée*

relação com a realidade. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Rio de Janeiro, Boitempo Editorial: 2007.

Imaginaire de la Sculpture Mondiale [1952], *Des Bas-reliefs aux Grottes Sacrées* [1954] e *Le Monde Chrétien* [1954]); e a última trilogia, *La Métamorphose des Dieux*, também publicada pela Gallimard, (contendo *Le Surnaturel* [1957/77], *L'Irréel* [1974] e *L'Intemporel* [1976]).

O conceito de museu imaginário, é preciso destacar antecipadamente, possui mais de um sentido em sua obra. Ele serve, inicialmente, para traduzir a ideia de um museu em imagens, para depois vir a significar, sobretudo, um museu do imaginário, numa formulação de dois conceitos que dialogam e se completam a toda hora. Quanto à primeira ideia, esta remete com clareza para a questão das técnicas de reprodução, pensamento difundido depois da publicação do conhecido texto de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,¹³⁰ ou seja, a ideia, pois, de um museu de imagens, como Malraux define seu conceito em entrevista para Roger Stéphane, chamando de Museu Imaginário “a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc.”.¹³¹

Assim, graças à técnica, desde o advento da reprodutibilidade fotográfica, pode-se conhecer mais do que as civilizações anteriores puderam ver, e tudo aquilo que, além de distante no tempo, também é no espaço, e também tudo aquilo que nem mesmo os grandes museus podem tomar posse. O museu imaginário extingue as fronteiras espaço-temporais e abole a circunscrição física que atribuiria às artes plásticas uma nacionalidade e uma cronologia redutoras. É precisamente o desenvolvimento das artes gráficas e, principalmente, do conhecimento fotográfico que dará crédito à posição teórica de Malraux em relação ao Museu Imaginário: “Nos últimos cem anos (excluindo as atividades

¹³⁰ Vale destacar a admiração mútua que ligava o filósofo alemão ao historiador da arte francês: uma separata do texto de Benjamin publicado na revista alemã *Zeitschrift für Sozialforschung*, n. 1, 1936, e dedicada a Malraux pelo seu autor (“A Monsieur André Malraux/ hommage de l’auteur/ Walter Benjamin”), figura entre os livros da biblioteca de André Malraux doada ao Musée National d’Art Moderne pelos seus herdeiros. Conferir *Bibliothèque André Malraux: Inventaire sommaire des publications sur l’art*. Paris: Musée National d’Art Moderne, 1986, p. 16. Em 1946, em uma segunda referência explícita, Malraux caracterizou o referido ensaio de Benjamin como o “excepcional trabalho de Sr. Walter Benjamin”. Cf: MALRAUX, André. “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, 1946 In. MALRAUX, André. *Écrits sur l’art 1 — Oeuvres complètes*, vol.4. Paris: Galimard, 2004, p. 10.

¹³¹ MALRAUX, André. *Entretiens et Précisions*. Paris, Gallimard, 1984, p. 103 (tradução nossa).

de especialistas), a história da arte tem sido a história daquilo que é fotografado”.¹³²

Malraux nos chama atenção para o fato que a fotografia restaurou ao olhar humano uma miríade de coisas que, se não fosse ela, permaneceriam dificilmente visíveis ou acessíveis; logo, a construção de um museu sem fronteiras materiais por meio da técnica fotográfica introduziu à História da Arte um conjunto infinito de novos objetos, territórios e estudos. Trabalhos impossíveis de serem retirados de seu espaço físico de exibição, como vitrais e afrescos, e artefatos considerados menores, como entalhes e moedas, adquirem *status* de obras de arte com o museu de Malraux. Segundo o historiador de arte:

Este museu não é uma tradição, mas uma aventura. Não apela para nenhuma hierarquia, somente para a do espírito, pois engloba todas as outras. Ignora o diálogo maniqueísta que a Europa praticou durante tanto tempo. (...) A beleza implicava uma estética; o Museu Imaginário evoca uma problemática.¹³³

Comparado com o museu tradicional, um museu imaginário é infinitamente fecundo graças à sua capacidade técnica de reunir objetos de eras, ambientes e culturas díspares para relacionarem-se entre si. Para criar respostas à problemática de seu museu, Malraux utiliza recursos gráficos da editoração e estéticos da fotografia, guiados por seu notório saber histórico-artístico e sustentados por uma montagem visual e experimental do texto e das imagens reunidas em seus livros. É assim que, utilizando uma série de recursos formais e teóricos da fotografia, André Malraux em seu museu imaginário transforma a usual natureza fotográfica de documento e de registro em ferramenta genuína de revelação e de reflexão.

Em suas obras ensaísticas, no lugar de uma simples exibição de reproduções fotográficas de enquadramentos abertos e usuais de ângulos centrais, para a mais completa e neutra captura do objeto artísticos, Malraux frequentemente opta por justapor planos mais abertos e closes de faces e de detalhes, remetendo a movimentos de zoom in e zoom out. Além disso, deixa de lado a

¹³² MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard, 1952, p. 123 (tradução nossa).

¹³³ Ibid., p. 176 (tradução nossa).

apresentação de obras por orientações cronológicas ou geográficas, preferindo relacioná-las por semelhanças formais e temáticas, permitindo ao espectador que, dentre as diferenças de época e de nacionalidade que estas sustentam, perceba-se significações comuns. Ao contrário do museu tradicional, o museu imaginário não tem barreiras: ele coloca em embate obras de um mundo informe e atemporal, no sentido em que escapa a realidade histórica, e assim, descentraliza e desierarquiza a cultura.

Entretanto, a ideia que mais fascina Godard em Malraux parece ser a do museu como um espaço mental, lugar imaginário que nos habita internamente, mesmo sendo produzido e difundido coletivamente ao longo da história. É por que nosso espírito pode reter as formas que nos afetaram, e que essa afecção é simultaneamente de ordem pública e pessoal, que a ideia do museu imaginário se alarga: não mais um museu mental restringido por uma relação limitada do espectador em sua contemplação física da arte que chega nele, mas um museu imaginário formado por infinitas memórias de obras de arte que ele acessou por meio de reproduções imagéticas em relação direta e consciente, mas também daquelas que, acidentalmente, o tocam por fazerem parte do inconsciente coletivo de uma determinada sociedade.

Para Malraux, "o museu imaginário de cada homem são as obras presentes para ele",¹³⁴ o que implica paradoxalmente que ele será único para cada indivíduo mas também que ele dialogará com os "museus externos alheios", pois sendo a arte um fenômeno cultural, ela também é social. Logo, o museu imaginário godardiano é um projeto altamente autoral, tanto no que se refere às opções que este faz do material que irá compô-lo, quanto da forma que este será organizado, mas é também, inevitavelmente, um museu que pode ser apreciado por outros que não seu criador, já que ele se refere a questões históricas e estéticas maiores que ele. Afinal, como Malraux nos lembra, "o museu imaginário é necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele nos habita".¹³⁵

Se, para Malraux, no passado "as estátuas sobreviviam porque eram obras de arte", e hoje "são obras de arte porque sobrevivem",¹³⁶ é porque o espírito das formas se apodera de nós para assim sobreviverem. Seu projeto de museu

¹³⁴ MALRAUX, André. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974, p. 118 (tradução nossa).

¹³⁵ Ibid., p. 123 (tradução nossa).

¹³⁶ Ibid., p. 118 (tradução nossa).

mental não busca a totalidade, mas permite que se complete muitas lacunas e que se crie novas e impensadas relações, assim como trabalha a memória individual humana. Embora sem conseguir em momento algum aproximar-se da totalidade, seu museu provoca o imaginário, permitindo assim pensar a reprodução como uma tentativa precária, mas fecunda, de sonhá-la.

A língua do museu de Malraux é a da correlação das formas, ou seja, sua metamorfose é dada na relação estética que uma obra sustenta com outras, no que isso garante a universalidade e atemporalidade da arte. Para o historiador francês, a obra de arte revelaria a verdade do mundo menos pela mimese da natureza, do que pela metamorfose das formas artísticas oriunda do contato das obras de arte umas com as outras:

O que faz o artista é o fato de ter sido na adolescência mais profundamente tocado pela descoberta das obras de arte do que pela descoberta das coisas que representam. (...) Sempre que os documentos nos permitem remontar à origem da obra de um pintor, de um escultor – de qualquer artista – encontramos não um sonho ou um grito mais tarde ordenados, mas os sonhos, os gritos ou a serenidade de um outro artista.¹³⁷

Para comprovar o entendimento que Malraux faz de seu conceito, ele utiliza a montagem como método organizacional de seu museu, numa estratégia de sucessão de imagens tão única e bem relacionada com a escrita ensaística de seus livros, que se torna o esqueleto estruturante de seu trabalho. Primeiramente, deve-se atentar para a maneira de capturar fotograficamente os objetos de arte, ou seja, seu enquadramento e iluminação; é curioso notar como, em diversas ocasiões, ao optar por fotografar esculturas em variadas frentes e posições, girando em torno de um mesmo objeto, Malraux aproxima a composição fotográfica de seu museu com a cinematográfica, como num plano-sequência com a câmera se movendo em torno de uma obra de arte. É assim que se observa, no Museu Imaginário, várias áreas ou detalhes de diversas esculturas célebres, levando nosso olhar a descobrir particularidades que tendem a escapar num olhar geral dado à primeira vista pelo leitor.

Em todas as fotografias dos livros-álbum de Malraux nota-se que o diálogo estabelecido entre as duas imagens sempre exige algum trabalho extremamente

¹³⁷ MALRAUX, André. *Les Voix du Silence*. Paris: Gallimard, 1951, p. 279 (tradução nossa).

elaborado das qualidades expressivas do enquadramento e da luz. Assim, entende-se que para o historiador de arte francês, todos os procedimentos “estão fundamentalmente relacionados: escrever sobre arte requer uma escolha de apresentação visual, que combina, em um único gesto fotográfico, o enquadramento, a montagem e a iluminação da obra de arte”.¹³⁸

Para Malraux, é a própria reprodutibilidade técnica que permite a construção de museus imaginários, possibilitando a reunião de obras de diversas épocas e localidades, mas também de novas visões sobre obras consagradas e o descobrimento de conteúdos artísticos em artefatos arqueológicos esquecidos pelo campo da historiografia dominante da arte. A reprodução fotográfica das obras “criou artes fictícias (assim como o romance coloca a realidade a serviço da imaginação), distorcendo sistematicamente a escala dos objetos”, como, por exemplo, apresentando “impressões de selos e moedas orientais como estampagens de colunas, amuletos como estátuas”,¹³⁹ assim como os rostos femininos oriundos de vestígios arquitetônicos de Palmira (fig. 1).

Fig. 1 — Busto de Ummayyat, filha de Yarhai, e cabeça de mulher, séc. II–IV, originalmente de Palmira, atualmente no Museu do Louvre (pp.182–183).

Malraux chega a chamar atenção para o fato de que, por meio do enquadramento próximo, que amplia o conteúdo focalizado pela fotografia, uma certa execução inacabada em uma obra artística, poderia tornar-se através da ampliação um estilo amplamente moderno, como se vê no modernismo das esculturas sumérias da figura 2. A ourivesaria românica, por sua vez, ao juntar-

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*. Paris: Éditions Hazan, 2013, p. 17 (tradução nossa).

¹³⁹ MALRAUX, 1951, p. 22 (tradução nossa).

se à escultura pela captação fotográfica e justaposição gráfica, finalmente encontraria seu sentido numa série de fotos em que relicários e estátuas assumissem a mesma importância.

Fig. 2 — Arte suméria, cerca de 3.000 a.C., provável ídolo de fecundidade à esquerda e estatueta de demônio à direita (pp. 26-27); fig. 3 — *Tête de Senlis*, séc. XIIIe, Musée d'Art et d'Archéologie de Senlis e cabeça de homem, séc. XIII, Museu Arqueológico da Igreja da Anunciação, Nazaré (pp. 208–209).

Além disso, as reproduções fotográficas oriundas de obras menores podem sugerir estilos importantes e únicos, mas que desapareceram ou que foram esquecidos pela maior parte dos estudiosos. Malraux nos lembra que o número de grandes obras anteriores ao Cristianismo encontradas por nós é minúsculo em comparação com o de obras perdidas, e por isso que alguns desenhos (como os do Saltério de Utrecht) ou algumas cerâmicas (como as de Bizâncio) nos permitem entrar em contato com estilos — ou escritos — que deixaram poucos vestígios; assim, esculturas de cabeças masculinas podem nos dar uma ideia do estilo de uma catedral já não mais existente, seja ela em Selins ou em Nazaré (fig. 3). É por meio desses traços antigos que acessamos no presente, que descobrimos em sua sucessão, por meio de mudanças até então ignoradas, a continuidade da vida de formas que surgiram do passado como aparências.

Para o historiador da arte francês, “o fragmento é um mestre da escola de artes ficcionais”,¹⁴⁰ já que ele origina uma série de possíveis e inéditas compreensões de um mesmo objeto: o Saint-Jean-Baptiste do portão de Reims visto em sua totalidade “está longe de atingir a genialidade de sua face

¹⁴⁰ Ibid., p. 22 (tradução nossa).

isolada”,¹⁴¹ por exemplo. Em seu livro, Malraux o justapõe ao busto do militar romano Marco Vipsanio Agrippa, numa troca de olhares transepocais e transespaciais, que eleva seu estatuto artístico (fig. 4). O fragmento de uma obra de arte, destacado em sua apresentação por uma certa iluminação e um certo recorte e posicionamento da câmera, permite uma reprodução inteiramente nova e, muitas vezes, superior àquela usualmente ofertada, que pela sua pragmática intenção de captá-la em sua totalidade, transmite informação visual às custas de sua expressão estética.

Fig. 4 — *Agrippa*, 25–24 a.C., originalmente de Gabii, atualmente no Museu do Louvre e *Saint Jean-Baptiste*, séc. XIII, Cathédrale de Reims (pp. 216–217)

Segundo Malraux, é à reprodução técnica que devemos “um gótico livre da profusão de catedrais, uma arte indiana entregue à exuberância de seus templos e afrescos”, pois é o álbum fotográfico que isola ora para metamorfosear (por ampliação) ora para descobrir (por exemplo, “isolando uma paisagem em uma miniatura de Limbourg, para compará-la com outras, e também para fazer uma nova obra de arte”)¹⁴² ora para provar. As esculturas fotografadas extraem de sua iluminação, de seu enquadramento, do isolamento de seus detalhes, um modernismo usurpado, diferente do real, e singularmente virulento, que atualiza a historicidade dessas obras. Logo, é através do fragmento, que o historiador de arte intuitivamente reintroduz essas obras em nosso universo privilegiado.

¹⁴¹ Ibid., p. 23 (tradução nossa).

¹⁴² Ibid., p. 25 (tradução nossa).

Fig. 5 — *L'Ange au Sourire*, Cathédrale de Reims, séc. XIII, e Cabeça budista, séc. IV, Gandhara (pp. 158–159).

Dentre os quadros possíveis, o mais importante para Malraux parece ser o *close-up* (fig. 5), no que parece demonstrar como o autor de *O Museu Imaginário* compreendeu profundamente o vínculo entre moldura e aura. Em sua estratégia de elevar as “artes menores” ao nível das “artes maiores”, o enquadramento em *close* permite essa invenção através da fotografia, em que “os trabalhos perdem suas proporções relativas para o benefício de seu estilo comum”.¹⁴³ Numa visão diversa a de Walter Benjamin, para Malraux, a questão é menos sobre o declínio geral da aura da obra de arte, e mais uma questão de usar a fotografia para devolver a aura a todas as outras criações do espírito e da sensibilidade humana, de modo que objetos esquecidos e pouco célebres possam ser redimidos neste novo e revolucionário museu.

Godard e Miéville parecem compartilhar desse ponto de vista malrauxiano em *The Old Place*: a maior parte das reproduções fotográficas de esculturas, pinturas e cenas de documentários jornalísticos e de filmes ficcionais, é de planos mais fechados, em detalhes, principalmente de expressões faciais humanas. Nessa estratégia, é interessante notar que muitas cenas de filmes e de fotografias de fotojornalismo acabam por assim dialogar umas com as outras, mesmo com a diferença notória de gênero e de estilo entre elas, e acabam ganhando um tom trágico e sublime por assim virarem expressões de uma profunda e complexa emotividade.

¹⁴³ MALRAUX, André. *The Voices of Silence* (trad. Gilbert S.) Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 84 (tradução nossa).

Aos 15 minutos e 27 segundos do filme, segue-se a reprodução fotográfica de um detalhe de um certo tipo de retrato de um rosto feminino, conhecido como *Retrato de Faium*, um tipo de retrato realista pintado sobre madeira (carvalho, cedro ou cipreste) em múmias do Egito, inovações que datam da época da ocupação romana da nação egípcia. Neste plano, ouve-se Anne-Marie Miéville dizer que “a arte não estava sob o abrigo de tempo. Ela era o abrigo do tempo”, citação oriunda de Maurice Blanchot.¹⁴⁴ Esta reprodução representa o rosto de uma figura feminina, num plano próximo com o olhar penetrante da personagem centralizado, direcionado ao espectador.

Daí segue-se um plano de *They Live by Night* (1948), primeiro longa-metragem de Nicholas Ray, no qual uma jovem, a personagem Keechie, interpretada por Cathy O'Donnell, acaba de testemunhar seu marido Bowie, de quem está grávida, interpretado por Farley Granger, baleado ao chão, morto pela polícia numa emboscada. O olhar triste e perdido de Keechie é paralisado, e assim dialoga com o plano anterior. Logo, ao construir essa triangulação de duas reproduções de olhares, com uma fala que expressa a crença de que a arte pode ser um forte instrumento de rememoração e redenção, a pintura antiga e o filme norte-americano ganham uma camada histórica de significado que ultrapassa a significação primeira e original.

Essa prática de, pela montagem e pelo fechamento do enquadramento, criar novos e maiores significados de obras de arte também pode ser conferida em outros momentos ao longo do filme. Aos 28 minutos e 8 segundos, com uma música de tom melancólico,¹⁴⁵ ao fim de um diálogo com Miéville, no qual a dupla comenta sobre o conceito benjaminiano de constelação, Godard enuncia que “o que já foi será, e o que será já foi”, frase retirada do livro de Eclesiastes, capítulo 3, versículo 15. Neste momento somos apresentados a uma cena de decomposição da pintura *A Expulsão do Paraíso* (1425), de Masaccio.¹⁴⁶ Começa-se com um plano próximo em preto e branco das figuras de Adão e Eva,

¹⁴⁴ Esta citação é herdeira de uma muito parecida efetuado na obra *Histoire(s) du cinéma* (1998), de Godard, que dizia: “O cinema não estava sob o abrigo do tempo. Ele era o abrigo do tempo”.

¹⁴⁵ Trata-se da peça musical *Sleep Safe and Warm [version 2]*, de Tomasz Stanko, baseada na música homônima de Krzysztof Komeda, composta para a trilha original do filme *Rosemary's Baby* (1968), dirigido por Roman Polanski.

¹⁴⁶ Esta célebre obra está situada na Capela Brancacci, da Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença, tornando-se mais um exemplo da peculiaridade que é o *Museu Imaginário*, que incorpora em si obras impossíveis de serem exibidas no espaço do museu tradicional.

seguindo então para um plano mais fechado da personagem masculina e outra da personagem feminina, em cor.

Nesta composição, Adão e Eva estão representados nus com realismo e expressividade extraordinários, com expressões de dor e culpa pungentes. Esse retrato do desespero extremo, impressiona pela intensidade eloquente dos gestos e expressões faciais, com Adão cobrindo o rosto com as mãos pelo desconforto e pelo sentimento de culpa, e Eva escondendo sua nudez com vergonha e gritando angustiadamente em prantos. Tendo sido antecedida um pouco antes por uma fotografia de uma mulher algeriana em profundo desespero ao descobrir que perdeu diversos membros de sua família no Massacre de Bentalha,¹⁴⁷ a obra de Massacio, ao ser apreendida por Godard sem o contexto espacial que a especificaria ao episódio bíblico da expulsão do paraíso, transforma-se e eleva-se a uma representação universal da dor humana.

Dentro de *The Old Place*, há diversas reproduções fotográficas de esculturas sendo que de 25, dezessete são oriundas de livros de Malraux; dessas dezessete, apenas uma não é uma fotografia próxima de rosto de escultura de formas humanas. Além disso, Godard e Miéville optam, ao longo do filme, por um conjunto representativo de fotografias e planos próximos de faces, muito disso também se repetindo com a série de pinturas que percorre o filme (como exemplificado abaixo nas figs. 7,8,9,10,11,12,13,14). Em alguns momentos, as fotografias de Malraux aparecem sem uma ligação diretamente lógica com as imagens que a antecedem e a sucedem, em outros elas aparecem agrupadas formando um conjunto temático motivado por alguma temática que os diretores estejam comentando. Em outros momentos, porém, Godard e Miéville fazem um uso insólito e bastante interessante destas com materiais díspares.

¹⁴⁷ Trata-se de uma fotografia intitulada *The Madonna of Bentalha* (1997), de Hocine Zaourar, vencedora do World Press Photo of The Year. Nela, uma mulher chora em profunda dor em frente ao Zmirli Hospital, ao saber que perdera diversos membros de sua família em Bentalha, num massacre atribuído aos radicais islâmicos, em 23 de setembro de 1997, em El Harrach, Argélia.

Da esquerda para a direita, de cima para baixo: fig. 7 – *Autorretrato* (1887), Vincent Van Gogh, óleo sobre tela, 47×35 cm, Musée d'Orsay; fig. 8 – *Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481), Sandro Botticelli, 243×555 cm, Galleria degli Uffizi; fig. 9 – Camille Claudel aos 20 anos de idade (1884), por César, Bibliothèque Marguerite Durand; fig. 10 – *Antonin Artaud* (1947) por Denise Colomb; fig. 11 – *Rebel Without a Cause* (1955), direção de Nicholas Ray; fig. 12 – *The Hands of Orlac* (1924), Robert Wiene; fig. 13 – *Sainte Modeste* (século XIII), Cathédrale de Chartres; fig. 14 – *Ramsès Triomphant* (aprox. 1160 a.C.), Museu do Cairo.

Por volta dos 5 minutos do filme, por exemplo, no exercício artístico nomeado de “PAROLE DES AUTRES”, Godard e Miéville introduzem o registro de uma exposição de fotografias de guerra e uma cartela onde se lê “EXPOSÉ DES AGONIES” (Exposição de Agonias). Nesse trecho, Godard e Miéville trabalham com a apresentação de duas das fotos desta exposição, chamada *Farewell to Bosnia*, do fotógrafo Gilles Peress, funcionando como ilustração ao comentário

em que a dupla aprova o registro e a exibição de fotografias de guerras, mas fazem a ressalva de que estas reproduções nunca deveriam ter sido ampliadas e exibidas à maneira de pinturas, em enorme telas, para não espetacularizar assunto tão necessário mas delicado de ser abordado. Essas fotografias retratam o trabalho do antropólogo William Haglund em desenterrar uma massa de cadáveres de vítimas da Guerra da Bósnia, numa vala em Pilice (fig. 15).

As fotografias de Peress são seguidas por uma fotografia em preto e branco de uma estátua do que parece ser uma figura feminina, oriunda do portal da direita da Catedral de Reims, do século XIII, de uma composição conhecida por *O Julgamento Final* (fig.16). Essa estátua, de olhar perdido, por ser antecedida por imagens de profunda violência, e acompanhada pela fúnebre música *The River V*, de Ketil Bjørnstad e David Darling, ainda que esculpida muitos séculos antes, parece assistir a uma espécie de Juízo Final do contemporâneo, embaralhando temporalidades díspares, mas dialógicas. Segue daí uma cartela escrita “AGONIE DES PENSÉES” (Agonia de Pensamentos), mais uma fotografia de Peress retratando cadáveres, mas agora de vítimas da guerra civil de Ruanda, e uma reprodução da gravura *Y no hai remedio*, pertencente à série *Los Desastres de la Guerra* (1810), do pintor espanhol Francisco de Goya, sobre o terror da guerra da independência espanhola, enquanto Anne-Marie Miéville questiona: “Então, onde estará a diferença entre o desastre da política francesa na África, e o Goya de *Desastres*?”.

Fig. 15 – *The grave at Police Collective Farm and forensic anthropologist William Haglund* (1996), por Gilles Peress, Srebrenica, Bósnia.; fig.16 – *Le Jugement Dernier* (séc. XIII), portal direito da Cathédrale de Reims.

Mais à frente, aos 25 minutos e 32 segundos, Godard e Miéville introduzem novamente outra fotografia de escultura oriunda de uma obra de Malraux, agora

seguida por um plano ainda mais próximo de seu rosto, da estátua de *Perséfone* de Selinunte, do Museu Arqueológico de Palermo, na qual é sobreimpressa a cartela escrita “AU-DELÀ DES ÉTOILES” (Além das estrelas). Ela é seguida de uma cartela com os dizeres “ÉTOILES DE DAVID” (Estrelas de Davi), ilustrada pelo excerto de um filme gravado por soldados soviéticos, poucos dias após liberarem o campo de concentração de Auschwitz, de crianças judias sobreviventes, mostrando as marcações gravadas em seus braços enquanto eram prisioneiras (figs. 17–20). Percebe-se, por meio destes dois exemplos, que Godard e Miéville, em *The Old Place*, aproveitam o excepcional trabalho de enquadramento e iluminação do registro de faces estatuárias de Malraux, aumentando o grau expressivo destas, por meio da montagem, estabelecendo uma espécie de jogo de campo e contracampo, no qual estas peças escultóricas tem seu olhar humanizado através de imagens de profunda tristeza que as antecedem e as sucedem.

Fig. 17/18 – *La Perséphone de Sélinonte* (460 a.C.), Museu de Palermo, Itália; fig.19/20 – Crianças sobreviventes do Holocausto (1945), Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Como lembrado por Michel Serres, comentando sobre as cicládicas, pequenas esculturas que, frequentemente, eram quebradas em pequenos pedaços para serem enterradas junto aos seus donos, muito das origens do estatuário deriva de suas funções funerárias. O que as estátuas, numa função historicamente ampla clamam, é o “levante dos mortos”,¹⁴⁸ em sua intenção de imortalizá-los. Serres acredita que a estátua é o corpo morto, mas o corpo morto ressuscitado, encarnando em si o paradoxo de ser simultaneamente o corpo vivo e morto, a presença e a ausência (SERRES apud MARKER, 1989).

¹⁴⁸ SERRES, Michel. In: MARKER, Chris. *L'Héritage de la chouette*. (episódio 9: Cosmogonie ou l'usage du monde), 1989.

Se por um lado as estátuas podem representar o paradigma de um sistema estático, de imobilidade, inação e fixidez,¹⁴⁹ “expressões que sinalizam a condição *sine qua non* de qualquer sistema baseado em proposições binárias e no princípio da identidade”,¹⁵⁰ por outro, pode-se propor a elas uma funcionalidade alternativa. Para isso, é necessário examinar a estátua não em sua função de entidade puramente estática, mas como um sistema dinâmico. Por isso entende-se um objeto de análise “constituído por duas partes: as noções de um estado (a informação essencial sobre um sistema) e de uma dinâmica (uma espécie que descreve como o estado evolui com o tempo)”.¹⁵¹ Nesse quadro conceitual, a estátua aparece diante do leitor/espectador como se fosse o comportamento dinâmico no centro de qualquer fenômeno atrelado ao processo histórico.

O levante epistemológico que esta segunda visão da estátua enquanto conceito operado por Serres efetua permite uma interpretação mais profícua dos papéis que as mais variadas espécies de obras estatuárias desempenharam ao longo da história, criando, assim, um cenário profundamente mais coerente da evolução cultural e epistemológica da arte e de sua historiografia. A junção da historiografia social e da historiografia da arte que essa visão proposta por Serres possibilita, muitas vezes permite a justaposição gritante e insólita dos eventos mais díspares. Esse ato pode tornar-se altamente crítico quando colocado em oposição direta ao racionalismo unitário, tirânico, estagnado e infértil.

Malraux, a colocar em diálogo estátuas oriundas de localidades e de tempos díspares, não apenas rastreia suas funções à medida que estas evoluíram continuamente com o tempo, mas também as liberta de uma sufocante análise historicista fundada em noções estéticas preestabelecidas exclusivamente por conceitualizações deterministas de cronologia e geografia. Ao chamar atenção para um detalhe específico que duas esculturas têm em comum, ou apontar as diversas possibilidades que culturas de épocas e civilizações distintas

¹⁴⁹ Como ressaltado por Assad, “condenando o racionalismo por seu domínio tirânico do pensamento e da criatividade intelectual, Serres percebe a estátua em *Detachment* como um verdadeiro fetiche sintomático do desejo incessantemente crescente da razão de dominar o mundo empírico e transformá-lo em um conglomerado de objetos de disputa”. In: ASSAD, Maria L. *Reading with Michel Serres: an encounter with time*. Nova Iorque: State University of New York Press, p. 104.

¹⁵⁰ SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1985, p. 315.

¹⁵¹ CRUTCHFIELD, James P. *Chaos*. Scientific American 255.6 (December 1986): p. 49.

encontraram para lidar esteticamente com um mesmo conceito, Malraux recusa uma descrição estética estática, e propõe em seu lugar a construção de um conceito discursivo de estátua e de escultura dinâmico e vivo.

Assim, a visão malrauxiana da estátua e da escultura enquanto objeto artístico cuja função muda ao longo do tempo insere-se num cenário mais amplo, o da história, tomando parte de uma estrutura de mudança ou de movimento, que pode manter-se sempre atual. Godard e Miéville, em *The Old Place*, parecem tomar partido deste entendimento de Malraux de um tempo não linear da lida com a história da arte, visão que pode facilmente dialogar com os conceitos de transmissibilidade e constelação formulados por Walter Benjamin e discutidos no subcapítulo seguinte.

Em alguns momentos, os cineastas constroem um jogo de campo-contracampo supratemporal e supraespacial, justapondo uma imagem de um evento trágico com a de uma das estátuas oriundas dos livros de Malraux. Com esta montagem, e por tratar-se majoritariamente de enquadramentos próximos das expressões faciais sustentadas por essas estátuas, tem-se a impressão de que elas tornaram-se espectadoras destes acontecimentos, compartilhando assim o espaço com o espectador. Desta forma, elas não apenas auxiliam na orientação ao espectador na identificação da tipologia de afetos manejados pelos cineastas dentro de momentos específicos do filme (espanto, resignação, tristeza, inconformismo), mas ganham vida.

No exercício chamado “PENSER AVEC LES MAINS”¹⁵² (Pensando com as mãos), em que Godard e Miéville justapõem uma série de reproduções

¹⁵² Esta expressão é tomada de um livro de título homônimo do autor suíço Denis de Rougemont. Ainda que pelo escritor o mote esteja bastante atrelado às suas reflexões ligadas ao movimento personalista, Godard cria um entendimento próprio para o lema, que se relaciona com o de Rougemont. Excertos de *Penser avec les mains* foram amplamente citados por Godard em vários de seus filmes, mas a apropriação mais intensa do texto de Rougemont pode ser encontrada ao longo de *Histoire(s) du cinéma*, mais especificamente, uma pequena seleção na primeira parte do quarto capítulo de *Histoire(s)*: “Já está na hora do pensamento voltar a ser o que é na realidade: perigoso para o pensador e transformador da realidade. ‘Aí onde eu crio, aí sou verdadeiro’, escreveu Rilke. [...] Uns pensam, dizem, e outros agem! Mas a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos” (“Il est grand temps que la pensée redevienne ce qu'elle est en réalité: dangereuse pour le penseur, et formatrice du réel. ‘Là où je crée, là je suis vrai’, écrivait Rilke. [...] Les uns pensent, dit-on, les autres agissent! Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains”). Em seu ensaio “European Culture and Artistic Resistance in *Histoire(s) du cinéma* Chapter 3A, La Monnaie de l'absolu”, James S. Williams ofereceu um comentário sobre o que chama de “estrutura quiástica” do filme de Godard: a conexão ou articulação de elementos que estão separados. Esta observação é particularmente relevante à luz das ideias de Denis de Rougemont: o escritor suíço passou grande parte de sua vida tentando pensar uma Europa unificada; além disso, seu livro *Penser avec les mains* pode ser lido como

fotográficas oriundas da história da arte e do cinema tendo mãos humanas como objeto principal de representação, somos ao fim apresentados a uma comparação bastante interessante. Trata-se, primeiramente, de uma fotografia retirada do filme *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), de Robert Bresson, retratando as mãos acorrentadas do corpo da personagem de Joana D'Arc, prestes a ser queimada (fig.21); em seguida é introduzida uma fotografia de *Sainte Marie L'Egyptienne* (1313-1315), retirada de um dos livros de Malraux, representando num enquadramento próximo de seu rosto, em contra-plongée, uma estátua de uma santa, com as mãos em prece (fig.22).

Fig. 21 — *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), Robert Bresson; fig. 22 — *Sainte Marie L'Egyptienne* (1313–1315), Église D'Écouis

Desta maneira, os cineastas constroem múltiplos embaralhamentos temporais dentro de uma mesma comparação imagética: há aquele encarnado já na própria obra de Bresson, que na década de 1960 representa um acontecimento da era medieval, e na de Malraux, que na década de 1940 faz referência a uma estátua medieval; há aquele configurado por serem um filme dos anos 60 e uma fotografia dos anos 40 apresentados num filme do fim dos anos 90; e aquele mais temático e interno à lógica do ensaio de Godard e

um ataque virulento contra a crença tradicional de que pensamento e ação são desarticulados. Como explicado por Guillaume Bourgois, Godard a interpreta como uma defesa do cinema enquanto arte que pensa e cuja potência, “por estar ligada a inúmeros gestos de mãos, em particular aos gestos delicados necessários durante a montagem”, ultrapassa o pensamento lógico tradicional – abrindo a um pensamento plástico, estético, “feito de paradoxos e faíscas, atravessado por essas constelações a que apelava Walter Benjamin”. Bourgois ainda nos lembra que a sequência de *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (1994), em que “uma jovem rapariga cega escolhida para fazer a montagem do filme reaprende ao cineasta misantropo interpretado pelo próprio Godard a sentir, a tocar, a ver, a pensar com as mãos”, funciona neste aspecto como demonstração exemplar deste raciocínio. In: BOURGOIS, Guillaume. Viajar torto por carris direitos. À pala de Walsh,¹⁵ de janeiro de 2019, Disponível em: < <https://www.apaladewalsh.com/2019/01/viajar-torto-por-carris-direitos/> > Último acesso em 14 de setembro de 2020.

Miéville, que é a justaposição do acontecimento da queima de Joana d’Arc com sua imaginária visualização testemunhal por uma santa.

Se levarmos em conta esse último embaralhamento, percebemos a importância que o enquadramento e a iluminação escolhidos por Malraux possuem dentro de uma certa construção dramática, que possibilita junto à justaposição da montagem que se construa essa ideia de que uma obra de 1315 testemunhe um evento ocorrido em 1431, reencenado em 1963, dentro de um filme de 1999. Logo, é por causa de uma determinada maneira que Malraux tratou a captação fotográfica de certas estátuas e por causa de uma determinada maneira que Godard e Miéville compararam essas fotos de expressões faciais de estátuas que, dentro de *The Old Place*, elas parecem ganhar vida.

Há de se destacar que todos estes embaralhamentos tempo-espaciais convivem simultaneamente, e é exatamente por isso que eles funcionam organicamente na proposta geral do filme. Isso porque é notando cada incessante interação de temporalidades distintas oriundas das centenas de obras elencadas pelo filme, que se percebe não apenas que as mais distintas obras podem dialogar entre si, mas principalmente ressoar até o tempo atual. A santa Marie L’Egyptienne não apenas testemunha o martírio de Joana d’Arc, mas também de todas as tragédias históricas apresentadas no filme, e assim parece orar por uma redenção no presente. É delineando uma história não linear das imagens que Malraux e Godard articulam historicamente o passado, apropriando-se de reminiscências que “despertam no passado as centelhas da esperança”¹⁵³ do presente.

Como lembrado por Serres, uma estátua “é um corpo vivo coberto por pedras”,¹⁵⁴ e por isso elas podem expressar sentimentos e julgamentos, mas principalmente irromper a apresentação linear e acrítica da história. A estátua tornada imagem em *The Old Place*, assim como a imagem godardiana analisada no capítulo anterior, são simultaneamente concretas e reais como objetos artísticos, mas também “corpos de sujeitos mortos, espectros ameaçados ou

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (tradução Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

¹⁵⁴ SERRES, Michel. *Statues: Le second livre des fondations*. Editions Julliard, Paris, 1987, p. 181.

assombrados”,¹⁵⁵ e apenas o trabalho historiográfico anacrônico, assim como aquele operado por Benjamin, Malraux, Godard e Miéville, pode alcançar a intenção crítica de substituir o tempo vazio e homogêneo por um passado que seja ressuscitado pelo presente.

Em outros momentos, as fotografias de esculturas são usadas para formar agrupamentos temáticos com reproduções de pinturas, gravuras e cenas de filme, onde se reúnem imagens de texturas, épocas e localidades distintas, mas que têm em comum a representação de um gesto ou de um objeto principal. Isso é o que ocorre, por exemplo, ao longo do exercício ao qual pertence a fotografia do filme de Bresson sobre Joana d’Arc e da santa Marie L’Egyptienne. A ideia de um “pensamento operado pelas mãos” é dada pela junção de materiais imagéticos das mais diversas origens, mas sempre focado na representação de mãos humana (figs.23-25).

Fig. 23 — *The Hands of Orlac* (1924), Robert Wiene; fig. 24 — *Remorques* (1941), Jean Grémillon; fig. 25 — *Alexandria Again and Forever* (1990), Youssef Chahine.

Agora retomemos o que ocorre logo em seguida ao trecho onde a estátua feminina de Reims parece observar tristemente os cadáveres de Srebrenica. Ele é antecedido pelo comentário de Godard que salienta que as fotos de Peress registravam um trabalho de procura de valas para provar na corte de Haia o crime contra a humanidade que configurou a Guerra da Iugoslávia, havendo aí a enumeração de dois tipos de provas documentais; primeiramente, a factual, constituída pela descoberta dos cadáveres das vítimas do genocídio e, em seguida, a fotográfica, que documenta a primeira. Ainda que estas fotos, em *The Old Place*, sejam introduzidas por meio da exposição museográfica de grande porte que os cineastas condenam em sua expografia, a fala de Godard deixa

¹⁵⁵ SERRES, Michel. *Rome: The Book of Foundations*. California: Stanford University Press, 1991., p. 43.

clara sua posição da necessidade de existência e circulação destas imagens, não havendo qualquer tipo de recriminação de sua confecção enquanto documento; e nem de seu uso justaposto a outras obras de arte, ou dentro de uma, como ocorre no média-metragem.

Após este trecho, fortemente documental em sua banda imagética e sonora, Miéville replica aquilo que une as imagens de Srebrenica e as seguintes (a fotografia da guerra de Ruanda e a gravura de Goya), a saber, a violência da guerra e da colonização infligida por opressores perante oprimidos. Logo, neste trecho, há a sustentação de uma semelhança temática entre as imagens, e de sua diferença de natureza e técnica, já que além de distantes em suas datas e locais de criação, enquanto uma é usualmente entendida como uma fotografia documental, a outra é vista como uma reprodução artística.

Em seguida, Miéville salienta que de Botticelli a Barnet, há nas imagens apresentadas em seguida “o mesmo olhar e o mesmo silêncio”. Nas imagens pictóricas de Botticelli, o anjo Gabriel e a Virgem Maria têm seu corpo reclinado, como que em reverência, e os braços dobrados para dentro do corpo, com a Virgem como se estivesse dando colo para a criança que carrega em seu ventre (fig. 26). Essas reproduções são sucedidas pela foto de Peress de Haglund segurando um crânio em suas mãos (fig. 27) e de um trecho de *Outskirts* (1933), de Boris Barnet, no qual uma jovem chorando acolhe em seus braços um soldado agredido, ajudando-o a se levantar (fig. 28).

Ocorre aí, portanto, o alargamento das diferenças entre as imagens apresentadas para dialogarem conjuntamente na estruturação do discurso sustentado por Godard e Miéville: além do documento fotográfico da Bósnia da década de 1990, há então a reprodução pictórica de arte italiana do século XV e a imagem cinematográfica russa de 1933. Todas elas, em seu contexto original de produção, representam situações completamente distintas, mas sustentam um gesto corpóreo da figura humana nelas representada bastante comum entre si.

Nesta prática também é possível reparar a influência da montagem maltrauxiana: nessas justaposições, Godard e Miéville usam reproduções e cenas díspares, para chamar a atenção no que há de comum entre elas, enquanto no Museu Imaginário, muitas vezes a sucessão de fotografias é feita

para se passar de algo para o seu parecido, seja o mesmo objeto explorado em partes, ou o mesmo estilo ou período de tempo dentro da História da Arte.

Fig. 26 — *Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481), Sandro Botticelli; fig. 27 — *The grave at Police Collective Farm and forensic anthropologist William Haglund* (1996), por Gilles Peress; fig. 28 — *Outskirts* (1933), de Boris Barnet.

Nota-se que uma certa noção da montagem baseada na semelhança e diferença, efetuada nas obras de Malraux, também inspiram Godard e Miéville em *The Old Place*. Em muitas das reproduções fotográficas contidas dentro das obras malrauxianas, o que se estabelece é uma justaposição imagética que procura inserir e demonstrar a diferença dentro do mesmo. Dada a economia específica de seu meio, o livro, Malraux concedeu à página dupla uma posição estratégica, pois é dentro desse espaço de confronto entre esquerda e direita que toda sua reflexão sobre a arte no contexto de um museu livre ocorre. É pela organização formal das fotografias e da disposição destas dentro da página e do livro que seu museu imaginário garante que “as obras estejam em diálogo direto”,¹⁵⁶ destacando suas particularidades. Quando estátuas que representam personagens distintos são colocadas frente à frente, Malraux assim o faz para nos ajudar a perceber a unidade e a evolução dos estilos ao longo de séculos e nos seis continentes.

Malraux coloca em prática um gênero de montagem no qual prevalece uma forte pulsação de diferença — uma edição onde as diferenças nunca deixam de responder umas às outras. Essa aposta numa montagem sustentada por disparidades formais e heterogeneidades de espaço e tempo em Malraux parece ser tomada de Eisenstein, a quem ele conhecia e admirava;¹⁵⁷ Didi-Huberman

¹⁵⁶ MALRAUX, 1952, p. 138 (tradução nossa).

¹⁵⁷ Segundo Didi-Huberman, Malraux não apenas conhecia pessoalmente Eisenstein, como chegou até mesmo a gestar brevemente a ideia de uma adaptação para o cinema de seu romance “A Condição Humana”, dirigida pelo russo. In: DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10.

aponta a influência do trabalho do cineasta soviético para que Malraux estabelecesse, em seu trabalho gráfico, uma montagem na qual as diferenças nunca cessariam de competir com outras.

Evocando Eisenstein em um discurso de 1936, Malraux explicita o valor que ele via no cinema enquanto ferramenta discursiva para narração da história, e do destaque para a figura do cineasta soviético: “É o cinema que encontra a totalidade de uma civilização, cômica com Chaplin nos países capitalistas, trágica com Eisenstein nos países comunistas”.¹⁵⁸ Assim, Didi-Huberman sugere haver poucas dúvidas de que uma das principais fontes estéticas e temáticas do Museu Imaginário foi a célebre cena de *Outubro* (1925) de Eisenstein, na qual uma série de estátuas religiosas de diversas culturas e religiões (cristã e budista, inuit e africana, por exemplo) são justapostas em breve e insólita sequência (figs. 29).

Figs. 29 — *October* (1925), Serguei Eisenstein.

¹⁵⁸ MALRAUX, André. “La Métamorphose des Dieux, III. L'Intemporel”, 1976. In: GUÉRIN, J.; DIEUDONNÉ, J.(eds) *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1976, p. 1194 (tradução nossa).

Ele também nos lembra que, “ao fim do longo e grandioso caminho” descrito pelos álbuns do Museu Imaginário, Malraux “reafirma a montagem de Eisenstein como a forma definitiva”,¹⁵⁹ justificativa mesma de suas próprias ‘invenções’ iconográficas: “Agora permita que outro Eisenstein, ignorando toda a cronologia e pedagogia, monte cinquenta imagens para seu museu sem paredes, de acordo com a sequência que os principais temas exigirem ou sugerirem!”.¹⁶⁰

Mas, ao justapor objetos distantes no espaço e no tempo, Malraux não deixará que as diferenças permaneçam inassimiláveis, pois sua montagem procura sempre recorrer a uma unidade final, que é justamente a base para sua noção de criação universal. Os contrastes são preciosamente indicados para, em seguida, revelar uma semelhança familiar, que dá a palavra final. Os álbuns de Malraux chegam a nos apresentar trabalhos bastante díspares, mas essas obras foram assim reunidas para dialogar através das fronteiras espaço-temporais e assim auxiliar a nos expor à unidade da cultura humana em todo o mundo e através da história.

Em *The Old Place*, Godard e Miéville, por sua vez, fazem diversos jogos temático-formais de materiais de suportes, origens e temporalidades distintas, com elementos em comum. Ao primeiro minuto e seis segundos do filme, somos apresentados a duas fotografias de estátuas antigas oriundas de livros de Malraux, a saber, da Esfinge Naxiana, de criação datada cerca de 570–560 a.C., atualmente exposta no Museu Arqueológico de Delfos, e de uma deusa com diadema, de Cirene, de 460–450 a.C; daí seguem-se uma cartela escrita “LE VIEUX MUSÉE”(O Velho Museu) e o pequeno trecho do monólogo de Major Amberson de *The Magnificent Ambersons* (1942).

Assim justapostas, primeiramente percebe-se que se tem de um lado, o suporte fotográfico, que retrata objetos escultóricos antigos, e do outro o suporte cinematográfico retratando um ser humano. Porém, em seguida, a narração comenta sobre o envelhecimento de Major Amberson e a obsolescência de sua visão de mundo, enquanto este mantém-se imóvel e com o olhar penetrantemente inerte, num contrastado preto e branco. Daí, adicionando-se as cartelas sobreimpressas “THE OLD PLACE” (O Velho Lugar), “THE OLD

¹⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12 (tradução nossa).

¹⁶⁰ MALRAUX, 1976, p. 1025 (tradução nossa).

PEOPLE” (As Velhas Pessoas) e “THE OLD STARS”(As Velhas Estrelas), ao lembrarmos das fotografias de esculturas que antecederam esta cena, Major Amberson parece menos um ser humano e mais uma estátua, destacando a semelhança da falta de cor, movimento e frescor das fotografias de objetos escultóricos que Godard e Miéville nos exibiram previamente.

Exercícios comparativos de elementos díspares com um elemento em comum se repetem outras vezes ao longo do filme: uma imagem de um homem oriental sentado em frente a uma mesa, trabalhando com as mãos no que parece ser uma oficina de costura, é seguida por uma fotografia de Serguei Eisenstein, numa mesa de montagem, tateando um rolo de película; fotografia de uma sala de cinema moderna e bem equipada, precedida de uma outra improvisada, ao ar livre, em plena região amazônica, onde pedaços de troncos de árvores fazem as vezes de poltrona; uma pintura rupestre, da caverna de Lascaux, de 17.000 a.C., retratando o que parece ser um cavalo, é seguida pelo detalhe de uma pintura de Vassily Kandinsky, *Peinture sous verre au soleil* (1910), representando um homem sentado num equino.

Trechos como esse são exemplares para notar a lição que Godard parece ter tirado de André Malraux e seu Museu Imaginário, no que se refere à montagem da diferença, tanto em seu âmbito estético quanto temático. Nesta sequência, num primeiro plano compreensivo, nota-se a justaposição de imagens de suportes, época e origens distintas. Em seguida, pode-se perceber que suas funções primeiras, ou daquilo que representam, também diferem: há aí a junção do trabalho proletário com o artístico, porém ambos dialogam por serem artesanais, por passarem pela manufatura da mão humana; há a oposição de um ambiente urbano e tecnológico com outro rural e precário, porém ambos se prestam a exibirem filmes; e por fim, compara-se uma pintura pré-histórica, um registro do qual não se tem todas as informações exatas sobre data, material e função, e uma pintura modernista de um dos mais célebres pintores da História da Arte, ambas representando um mamífero.

Notadas todas essas diferenças estéticas e temáticas entre esse grupo de imagens, são elas que, ao se empilharem em sucessão, chamam a atenção para o que sustentam de comum entre si. Tendo a semelhança em mente, poder-se-ia, então, chegar à compreensão de que, ao longo da história humana e em todos os cantos do mundo, a realidade material é vista e experimentada por meio da

arte, esfera que a abarca em sua confecção artesanal, passando pela sua apreensão por meio da figuração bidimensional, chegando à sua captação e projeção tecnológica por meio do cinema. Como dito neste trecho, trata-se de operar ligações simples de tudo o que está longe e simultaneamente perto.

De fato, Malraux exerceu uma poderosa influência sobre Godard ao longo de sua carreira, tendo um papel fundamental na formação artística inicial de Godard e sua visão sobre a história da arte é central na conceitualização do processo artístico de Godard.¹⁶¹ Michael Witt destaca que o primeiro amor de Godard fora a literatura, “através da qual ele descobriu a pintura, essencialmente via Malraux, na mesma época em que começou a se envolver seriamente com o cinema”,¹⁶² entre os vinte e os vinte e dois anos. Sua proximidade com o universo malrauxiano é tanta que, em meados dos anos 80, Godard chegou a pensar seriamente em desenvolver um projeto de filme sobre a obra de Malraux, sob o título *La métamorphose des dieux*, uma referência ao estudo de três volumes do historiador de arte.¹⁶³ Embora esse projeto não tenha sido realizado, pode-se entender que *Histoire(s) du cinéma* é, em muitos aspectos, sua realização parcial, tendo em mente a ambição do historiador e do cineasta de produzirem obras que pretendiam narrar a história por meio de uma visão sem respeito à hierarquias cronológicas e espaciais, e com a seleção de materiais compositivos profundamente guiada por suas preferências e paixões pessoais.

Godard herda de Malraux uma visão universal e desierarquizada da arte, que se preocupa menos com a cronologia e com a precisão factual do que com o gigantesco potencial de rearranjos e releituras que o sensível humano pode operar enquanto leitura poética do mundo. Malraux varia livremente no tempo e

¹⁶¹ A relação de Godard com Malraux, porém, não é sem conflitos, e o cineasta sempre demonstrou suas críticas a Malraux em textos e declarações públicas. Sua primeira discordância com o historiador de arte francês foi devido ao fato deste nada ter feito, mesmo enquanto ministro da Cultura, para impedir o banimento de *La Religieuse* (1966), de Jacques Rivette, chegando ao ponto de escrever uma carta pública incendiária na revista *Le Nouvel Observateur*, reivindicando uma posição clara de Malraux, a quem ele denominava “ministre de la Kultur”. Algum tempo depois, Godard o desaprova severamente pelo seu papel nas tentativas de remover Henri Langlois de seu cargo de diretor geral da Cinémathèque Française em 1968, situação que deu origem ao que ficou conhecido como “l’affaire Langlois”, na qual um significativo grupo de artistas e cineastas, principalmente aqueles ligados à Nouvelle Vague, lançou um movimento de apoio à permanência de Langlois no cargo, mobilizando também a comunidade cinematográfica internacional. Vale destacar que o episódio é considerado uma “antecipação” do Maio de 68 na França no meio artístico-cultural.

¹⁶² WITT, 2013, p. 98 (tradução nossa).

¹⁶³ CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. *Entretien Jean-Luc Godard: Des traces du cinéma*. Paris: Positif 456, Février 1999, p. 50.

no espaço, passando da Europa, Ásia, China e África para a Polinésia, também pulando através de séculos e séculos de história: a certa altura — em um emparelhamento de imagens que antecipa a comparação de arte rupestre com Kandinsky em *The Old Place* — ele justapõe fotografias de uma escultura de Picasso e um exemplo da arte suméria do século III a.C..¹⁶⁴

Historiadores profissionais da arte frequentemente encaravam Malraux por sua falta de pesquisa sistemática e imprecisões factuais. Para Godard, no entanto, o significado de seu trabalho não reside no academicismo convencional, mas na ambição de seu pensamento, nas insólitas conexões que ele estabelece, nas perspectivas que ele abre, no seu estilo e no frescor de seu método. Como Michael Temple colocou em uma discussão sobre Élie Faure e Malraux em relação a *Histoire(s) du cinéma*, o que é tão valioso para Godard sobre o trabalho malrauxiano é:

“a ampla variação e fluxo do pensamento, a dimensão filosófica da história cultural, a preferência por grandes ideias sobre a exposição linear e os fatos materiais, e acima de tudo uma abordagem intransigentemente poética da fabricação real dessa história, seu design, sua composição, seus ritmos”.¹⁶⁵

Em um nível conceitual, Godard adota duas ideias principais de Malraux, possíveis de serem percebidas em *The Old Place*. A primeira, conforme sugerido pelo título malrauxiano do sexto episódio de *Histoire(s) du cinéma*, “La monnaie de l'absolu”, é a ideia da arte como rescaldo do absoluto, no sentido de um “subproduto da luta interminável da humanidade contra a condição humana, o peso do tempo e a inevitabilidade da morte”.¹⁶⁶ A segunda é o princípio da metamorfose, em que a arte do passado é lembrada, destruída e reinventada no presente.

A teoria da metamorfose de Malraux chega a ser bastante complexa, evocando simultaneamente a transformação da ideia de arte de uma cultura para outra, a expansão no tipo e quantidade de objetos categorizados como arte, a

¹⁶⁴ MALRAUX, 1979, pp. 538–539.

¹⁶⁵ TEMPLE, Michael. “Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: some models and precursors for *Histoire(s) du cinéma*”. (2000) In: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, J.S. (org.) *The cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Film Culture in Transition series 11. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press, p. 91 (tradução nossa).

¹⁶⁶ MALRAUX, 1979, p. 639 (tradução nossa).

alteração de status conferida aos objetos resultantes de sua exibição em museus, as mudanças físicas nas obras de arte que ocorrem ao longo do tempo, e a lembrança e destruição de formas herdadas, com a consequente criação de novas, na arte do presente. Este último aspecto da teoria de Malraux parece especialmente significativo para Godard.

Nele, podemos ver traços do modelo destrutivo subjacente ao processo criativo de Godard: quando ele vincula a arte inextricavelmente à destruição, ele não está apenas evocando a ideia do sacrifício da realidade, mas também o conceito malrauxiano do sacrifício da arte do passado na arte do presente. Parece que muito do processo artístico de Godard é influenciado por uma das mais destacadas proposições de Malraux em seus textos sobre arte: “que o artista é o rival da realidade, e não o transcritor, e que a função da arte é a de transfigurar e substituir a realidade, em vez de emulá-la ou representá-la”.¹⁶⁷ Parece que em Godard há a crença na necessidade do sacrifício, do qual então decorreria a ressurreição poética.¹⁶⁸ Witt aponta as principais ideias de Malraux a exercerem um forte peso nas teorizações de Godard sobre a arte e a função do artista:

A primeira é a teorização da criatividade artística em termos de sacrifício e transfiguração do real (...). A segunda, como sugerida pelo título malrauxiano (...) *La monnaie de l'absolu*, é a ideia da arte como rescaldo do absoluto, no sentido de um subproduto da luta sem fim da humanidade contra a condição humana, a passagem do tempo e a morte. E a terceira é o princípio da metamorfose, em que a arte do passado é lembrada, destruída e reinventada na atual. A teoria da metamorfose de Malraux é multifacetada e bastante complexa, evocando simultaneamente a transformação da ideia de arte de uma cultura para outra; a expansão no tipo e quantidade de objetos categorizados como arte; a alteração de status conferida aos objetos resultantes de sua exibição em museus; as mudanças físicas nas obras de arte que ocorrem ao longo do tempo; e a lembrança e destruição de formas herdadas, e a criação de novas, na

¹⁶⁷ WITT, 2013, p. 26 (tradução nossa).

¹⁶⁸ A valorização deste conceito por Godard é expressado por ele desde seus tempos de crítico. Em um artigo de 1957, numa edição da *Cahiers* dedicada a Jean Renoir, comentando sobre o filme *Swamp Water* (1941), ele já resumia, a sua maneira, este modelo oriundo de Malraux da relação inextricável entre destruição e criação artística, que ele apresentou apelando ao fogo como metáfora: “Genialidade, Malraux escreveu em algum lugar, nasce do fogo. Do que consome” (In: GODARD, Jean-Luc. *Cahiers du cinéma*, nº 71, Maio de 1957, p.63). Aliás, a utilização desta metáfora para este específico fim ressoa através da obra de Godard: Michael Witt nos lembra que a quatro décadas depois, Godard repete a expressão desta crença malrauxiana em termos bastante próximos no episódio 2B de *Histoire(s) du cinéma* (em uma passagem também usada em *JLG/JLG: Autoportrait de décembre*, [1995]) ao dizer que “a arte é como fogo, nasce daquilo que consome.” In: *Ibid.*, p. 26.

arte do presente. É este último aspecto da teoria de Malraux que é o mais significativo para Godard.¹⁶⁹

Witt, por exemplo, nos chama a atenção para a ilustração dessa ideia de sacrifício e renascimento, no episódio 1B e 2B de *Histoire(s) du cinéma*. No primeiro ela é feita através da combinação da sequência final de *Le mépris*, na qual a arte clássica é representada por Homero e Fritz Lang, com uma foto de Godard (filmada nos anos 80) acendendo seu charuto, “enquanto a chama do isqueiro lambe o plano de *Le mépris* para cima, a câmera se move para o horizonte e a frase ‘nascimento do cinema’ aparece na tela”.¹⁷⁰ No segundo, o conceito sacrificial da arte de ontem na de hoje é inserido por meio da ideia de que a fotografia, seguida pelo cinema, nasceu em preto e branco e não em cores, pois esta foi a maneira que eles encontraram de participar do luto da vida que eles mesmos eliminavam.¹⁷¹

Em *The Old Place*, a sequência de *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), retratando a personagem de Agnès, que mesmo adoentada dança até cair de cansaço, dando primazia à sua paixão artística ao custo de sua própria vida, talvez fosse outro exemplo de figuração do processo artístico enquanto rito sacrificial. Se para Godard a função da arte e do cinema não é apenas a de ser fiel à vida, mas mais verdadeira que ela, isso significa que por meio da destruição da realidade da arte é que origina-se uma outra, mas também que a não-realidade, a ficção, pode vir a tomar seu lugar enquanto dispositivo estético digno de representá-la.

Como colocado por Dubois, ao caracterizar o processo de trabalho godardiano como reconstrutivo, por sua necessidade de destruição para seguir-se à criação, há de se desrespeitar certas compreensões pré-determinadas acerca da história da arte, para criar novas formas desta. Malraux pretere as metodologias de análise que se orientam por explicações cronológicas ou geográficas, para optar por aquelas que explicitam, por meio das diferenças, as

¹⁶⁹ Ibid., p. 86 (tradução nossa).

¹⁷⁰ Ibid., p.100 (tradução nossa).

¹⁷¹ No episódio 2B de *Histoire(s)* Godard comenta que “isto é o que aconteceu: nas primeiras horas do século XX, as tecnologias decidiram reproduzir a vida, então a fotografia foi inventada — e o cinema —, mas como a moralidade ainda era forte e eles estavam se preparando para extrair da vida até a sua identidade, lamentaram esta condenação à morte, e foi nas cores do luto, em preto e branco que o cinematógrafo veio à existência”.

semelhanças que focalizam o que há de atemporal nas inquietações humanas dentro do campo artístico. Godard, por sua vez, desrespeita noções estéticas pré-estabelecidas da arte e do cinema para escrever história(s) que desrespeitem a historiografia dominante.

Em nível metodológico, Godard há muito se identifica tributário de Élie Faure e Malraux, no que o primeiro foi pioneiro em uma nova abordagem para o uso comparativo de reproduções pictóricas no estudo da história da arte, enquanto o segundo teria sido um dos historiadores da arte subsequentes a ser profundamente impactado por ele. Dentro do campo da historiografia da arte, eles parecem ser as figuras de maior impacto na reflexão godardiana das imagens pelo ineditismo de suas abordagens formais dos estudos deste campo. Para Godard, Faure foi o primeiro a atentar-se para a força que a exibição das reproduções fotográficas de pinturas dentro de textos de arte poderia ter — não à toa, livros de Faure chegam a aparecer mais de uma vez nos filmes de Godard (assunto abordado no capítulo seguinte desta dissertação).

Após Faure, Malraux realizou um experimento notável na história iconográfica em seus ensaios sobre a história da arte, que se baseava não apenas na escrita, mas também na justaposição de imagens, na passagem entre reproduções de obras e detalhes e em uma relação profunda entre imagem e texto. Malraux auxilia Godard a tomar consciência da importância da iluminação e do enquadramento na captação de fotografias de obras de arte, e também no desenvolvimento de uma montagem da diferença, que por meio de aproximações de obras distintas em suas formas, origens, épocas e funções, acabam também chamando a atenção para o que sustentam em comum umas com as outras. Malraux parece ter sido impactado por Faure, mas vai um passo além desse, e é o ineditismo da proposta de Malraux que fez seus estudos sobre história da arte tornarem-se um marco dentro dos campos de estudos iconográficos, e tão influentes para Godard.

Malraux aí chegou na formulação de seu método comparativo de montagem, em grande parte, como assumido por ele, pela influência da montagem cinematográfica em seu trabalho,¹⁷² principalmente a eisensteiniana. Malraux

¹⁷² Segundo Malraux, as placas fotográficas que ele utiliza em seus ensaios “difícilmente pertencem ao que os estudos históricos chamam de ilustração; elas não acompanham a descrição das obras, mas a substituem e, como os planos de um filme, têm a intenção de

falou nesse contexto, no vocabulário posteriormente adotado por Godard, da reaproximação de fotografias e de ter descoberto e demonstrado através do uso de reaproximações visuais “uma inteligência de imagens mais rápida que a de ideias”.¹⁷³ Isso pois, dado o caráter indicial da fotografia, com a montagem estabelecida por Malraux, esta demonstraria uma inteligência compreensiva da obra de arte e sua reflexão mais rápida que a ideia explicativa do texto escrito; e assim, a palavra então vem para dialogar e complementar a imagem, possibilitando uma relação autônoma entre elas.

Um olhar atento à trilogia *Psychologie de l'art* pode perceber nela o poético pensamento visual que sustenta a concepção e o método dos ensaios videográficos godardianos pós *Histoire(s) du cinéma*. Apesar das críticas de Godard à pessoa de Malraux, ele sempre valorizou o uso dos dispositivos retóricos feitos pelo historiador de arte, como a prosopopeia, sugerindo que sua escrita era “cheia de visões” que serviam para “revelar conexões repentinas entre objetos e tradições díspares”.¹⁷⁴ Para Godard, os métodos de Malraux baseados na justaposição de fotografias, na combinação de imagem e texto e na qualidade inerente à sua escrita, lhe proporcionaram um vislumbre crucial da possibilidade de uma abordagem poética e visual da composição da história (WITT, 2013, pp. 86 e 87).

Dominique Païni traçou um paralelo entre o projeto godardiano de museu e *Le Voix du silence* de Malraux, observando sua ambição comum: o museu ideal deveria “separar obras de arte do mundo profano e juntá-las às obras de arte contrastantes, rivais e distintas”.¹⁷⁵ Para Malraux e Godard, este museu é um confronto antes de ser uma conservação, um confronto de metáforas e metamorfoses. Malraux usou a fotografia e Godard prefere o cinema e o vídeo, isto é, exatamente os meios que são usualmente vistos como destruidores da aura de obras de arte, mas aplicados da maneira que são por Malraux e Godard, acabam por recuperar algum significado das obras através de comparações. Levando em conta a compreensão que Malraux sustentava de seu conceito de Museu Imaginário, poder-se-ia entender sua obra ensaística e aquela de Godard

transmitir uma sugestão pelo conteúdo ou pela ordem em que ocorrem”. MALRAUX, André. *Saturn: An Essay on Goya*. New York and London: Phaidon, 1957, p. 5 (tradução nossa).

¹⁷³ MALRAUX, 1951, p. 357 (tradução nossa).

¹⁷⁴ WITT, 2013, p. 102 (tradução nossa).

¹⁷⁵ BAECQUE, Antoine. *Godard in the museum*. 2007, p. 121 (tradução nossa).

como espaços mentais bastante insólitos e pessoais, onde obras de arte recuperam sua aura através da interação incessante de imagens por meio de uma montagem baseada na diferença como revelação da semelhança. Malraux e Godard são consequentemente os dois teóricos e praticantes do que poderia ser chamado de “montagem de museu”.¹⁷⁶

Esse método de criar uma ferramenta para comparação, a saber, o vídeo, também é um recurso museográfico, já que Godard também toma a liberdade de remover pinturas ou imagens de museus tradicionais para editá-las dentro de seus filmes, prática que atinge o ápice em sua trajetória justamente em *The Old Place*. Graças a esta montagem de museu e cinema, Godard é capaz de moldar a lógica historiográfica: as virtudes comparativas da montagem fazem do seu museu imaginário uma oficina tanto quanto um laboratório da história.

3.3 Tradição, Herança e Constelação – uma historiografia benjaminiana

Se tomássemos como referência *Histoire(s) du cinéma*, trabalho no qual Godard mais diretamente enfrenta a questão histórica, para selecionarmos, por meio de suas citações imagéticas e textuais, aqueles historiadores que mais influenciam o pensamento godardiano, personalidades como Charles Péguy, André Malraux e Fernand Braudel seriam a resposta mais clara. Michael Witt, porém, nos lembra que se nas entrevistas que deu ao longo do período de produção da série, e no próprio produto final, Benjamin é raramente citado por Godard, isso não deve de maneira alguma ser tomado como prova da pouca importância do pensamento do filósofo alemão nas reflexões godardianas sobre cinema e história (WITT, 2013, p. 77/79).

Para além da reflexão pouco metódica e didática de Godard identificar-se com a falta de sistematicidade do pensamento histórico e filosófico de Walter Benjamin, Alain Bergala, assim como outros estudiosos, notou como o trabalho benjaminiano tem sido um ponto de referência de longa data para o cineasta,

¹⁷⁶ Ibid., p. 123 (tradução nossa).

especialmente suas dezoito breves teses de “Sobre o conceito de história”.¹⁷⁷ A citação de trechos deste trabalho, assim como de outros em *The Old Place*, evidencia o peso que Benjamin exerce em Godard e também a sugestão de entender o média-metragem realizado em parceria com o MoMA como o trabalho que mais explicitamente exemplifica como o pensamento artístico godardiano vai ao encontro do pensamento filosófico de Walter Benjamin.

Assim como comentado no capítulo anterior, é esmagador o desafio que Godard se impõe ao se identificar com a tarefa do anjo da história das teses de “Sobre o conceito de história”, e exige uma abordagem radicalmente diferente da historiografia daquela exemplificada, para Benjamin, pelas aspirações totalizadoras dos positivistas do século XIX. A filosofia benjaminiana da história é “sustentada por uma combinação de teorias seculares da revolução social (principalmente o marxismo) e uma concepção ruptural não linear de tempo inspirada no messianismo judaico”.¹⁷⁸ Fazendo uma distinção entre “tempo vazio e homogêneo”, por um lado, e tempo messiânico, por outro (o “tempo saturados do ‘agoras’”),¹⁷⁹ ele sugere que a interrupção do primeiro pelo último tem o potencial de reinscrever momentaneamente o passado no presente em uma imagem.¹⁸⁰

Logo, para o filósofo e para o cineasta, nenhum momento do passado está irrevogavelmente perdido. Essa ideia benjaminiana de evocação e de redenção do outrora através de imagens fugazes parece oferecer uma descrição acertada da prática histórica de montagem de Godard. A interrupção e a subversão do *continuum* da história pelo tempo messiânico, a produção de uma imagem transitória e a prisão do pensamento “em uma configuração saturada de tensões”¹⁸¹ têm o potencial, argumenta Benjamin, de produzir “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.¹⁸² Nesse contexto, a tarefa do bom historiador é menos a de narrar uma sequência de

¹⁷⁷ Alain Bergala, mais especificamente, vai além e argumenta que as “Teses” forneceriam a maneira mais proveitosa de abordar a obra histórica de Godard. BERGALA, 1999, p. 221.

¹⁷⁸ WITT, 2013, p. 80 (tradução nossa).

¹⁷⁹ BENJAMIN, 1994, p. 229.

¹⁸⁰ Ibid., p. 224.

¹⁸¹ Ibid., p. 231.

¹⁸² Ibid., p. 231.

acontecimentos do que a de estabelecer uma “constelação” formada entre a era atual e uma anterior (WITT, 2013, p. 80).

Pretendemos demonstrar aqui, porém, que a influência de Benjamin em Godard, que se mostra mais claramente em *The Old Place*, mesmo que bastante ancorada pelo conceito de constelação, não se resume a este. Se pode-se entender *Histoire(s) du cinéma* como o principal exemplo prático da aplicação de Benjamin por Godard na criação de um experimento inacabado pioneiro na historiografia construtivista, tributário às *Passagens*, ao evitar qualquer tentativa de narrativa factual pretensamente total e exaustiva em favor de uma monumental colagem cinematograficamente citacional, também é possível notar em *The Old Place* outras relações entre o trabalho de ambas as personalidades.

Em *The Old Place*, Godard e Miéville parecem tomar para si algumas indagações que, décadas anteriores, ocuparam Benjamin: como não transformar a Arte e o Cinema em mais uma mercadoria cultural? Em termos gerais, trata-se de saber se e como seria possível uma relação com a cultura que não consistisse em mera acumulação e espetacularização, em “monstruoso acúmulo de mercadorias”,¹⁸³ como Marx poderia descrever nossa sociedade atual no primeiro volume de “O capital” (1969 apud GIANNOTTI, 1985).

O que Godard e Miéville defendem é uma outra possibilidade de relação com a cultura que não a normalmente estabelecida, muito mais vital e baseada na esperança comum a vários pensadores, aqui em particular a Walter Benjamin, de que as obras de cultura humana possam muito menos ser produtos, mas também, e principalmente, sinais extemporâneos e, por isso, alternativamente propositivos, de outra forma de vida. Para tentar melhor pensar essa outra relação com a cultura, essa relação claramente política e subversiva, Godard e Miéville parecem propor, em *The Old Place*, a retomada de alguns conceitos-chave da reflexão benjaminiana, alguns assumidos e outros já não explícitos, pois o filósofo alemão percebeu, com acuidade ímpar, que a problemática da transformação dos produtos culturais em mercadorias significava também uma transformação da relação do presente com os usos e desusos do passado, notadamente daquilo que o passado lhe legara como obra de cultura.

¹⁸³ MARX, Karl. *Le Capital*. Paris: Editions Sociales, 1969, p. 49. In: GIANNOTTI, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho: estudo sobre a lógica do jovem Marx*. Porto Alegre: LPM, 1985, p. 148.

Em um pequeno texto crítico de 1931, intitulado “História literária e ciência da literatura”, Benjamin polemiza contra a “hidra da estética escolar”, e contra o “falso universalismo do método histórico-cultural”.¹⁸⁴ Esse conceito museal de cultura, como se a cultura se exaurisse numa infinita coleção de tesouros intocáveis do passado, apaga a tensão entre presente e passado, portanto a distância e a descontinuidade entre eles. Contra essa imagem de uma acumulação contínua de bens culturais, Benjamin reivindica uma dupla historicidade: filológica primeiro, isto é, nunca considerar “apreender os conteúdos fora da palavra”¹⁸⁵, não postular sentimentos, valores, princípios, em suma, conteúdos eternos, mas sempre diferenciar historicamente como algo determinado se diz e como depois, ao ser dito de outra maneira, esse “algo” não é mais o mesmo. Em segundo lugar, uma historicidade mais epistemológica, uma historicidade da enunciação, isto é, uma reflexão sobre o lugar e o tempo do historiador presente e sua relação com o tempo e com o lugar do seu “objeto”: “não se trata, pois, de apresentar as obras literárias no contexto geral do seu tempo, mas sim de levar à representação, no tempo em que surgiram, do tempo que as reconhece — e que é o nosso”.¹⁸⁶

Essa última formulação sobre a necessária reflexão a respeito da historicidade do conhecimento, da historicidade do momento presente daquele que se põe a pesquisar e conhecer um momento determinado do passado, vai voltar muitas vezes nas observações de Benjamin, em particular nas *Passagens* e em suas anotações sobre a “imagem dialética” e sobre o “agora de cognoscibilidade”. Benjamin não recusa uma contextualização mais ampla do tempo no qual as obras são inseridas; mas essa contextualização, comum tanto ao método do historicismo clássico (que tenta saber tudo da época na qual nasce uma obra ou se produz um determinado acontecimento) como ao método marxista trivial (que compreende a produção de uma obra ou de um acontecimento a partir de suas determinações temporais) não é suficiente para entender aquilo que ele chama de “índice histórico” das imagens e das obras.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “História literária e ciência da literatura” In: BENJAMIN, Walter. BARRENTO, João. (trad.) *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 133.

¹⁸⁵ Ibid., p. 137.

¹⁸⁶ Ibid., p. 138.

Deve ser engendrado, então, um segundo contexto histórico, não uma exposição passiva e informativa de uma determinada época, mas uma confrontação entre presente e passado, uma problematização não exatamente sobre “o que o passado poderia ainda nos contar”, mas sim sobre os motivos do interesse atual por certos fatos do passado.

Benjamin distingue dois conceitos de “atualidade” no decorrer de sua reflexão, em particular na sua última reflexão sobre a possibilidade de uma escrita crítica e revolucionária da história. O primeiro conceito, o de “presentificação” (*Vergegenwärtigung*), é aquele mais raso de atualidade, usado quando defendemos o conhecimento de obras do passado pois ainda haveriam coisas atuais que elas poderiam nos ensinar. Trata-se de uma concepção rasa porque parte de uma imagem acrítica do presente para procurar no passado algo que se assemelhe, mesmo de longe, às preocupações desse presente insípido. Por isso, não raro figuras e valores muito vagos e amplos são encontrados e exibidos como “atuais” apesar de sua roupagem retrógrada.

No lugar de destacar as disparidades entre passado e presente, disparidades essas que possibilitariam questionar uma certa valorização exclusivista do presente enquanto objeto de reflexão, esses pesos ditos sempre contemporâneos são definidos como pesos eternos que reforçam os valores da cultura dominante. A “presentificação” obedece a uma concepção de cultura como “inventário”, diz Benjamin: “O inventário do saque que os vencedores pilharam de seus adversários derrotados e que ostentam à vista não pode ser considerado senão de maneira crítica pelo historiador materialista. Esse inventário é chamado *cultura*”.¹⁸⁷ A cultura como “inventário” de mercadorias assegura o valor intemporal das obras que a ideologia dominante designa como canônicas, mas, simultânea e paradoxalmente, as afirma como espólio desperdiçado, pois de um passado arquivado e intocável.

Esse tipo de atualização/presentificação aparenta-se, segundo Benjamin, ao discurso histórico edificante e apologético que reforça a continuidade da dominação. Aí Benjamin denuncia as narrativas historiográficas usuais que, sob a motivação da coerência, acabam por apagar as possíveis dúvidas na transmissibilidade da história e mesmo silenciam as irredutibilidades

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 1248.

questionadoras do ocorrido. Dessa forma, a narração da história cumpre uma tarefa precisa: encobrir os momentos revolucionários de seu curso, ou seja, os momentos nos quais a história poderia ter sido outra e não mais caber numa narrativa acabada e coerente. “Escapam” assim, escreve Benjamin, “os lugares nos quais a transmissão se interrompe e, com isso, suas asperezas e suas arestas que oferecem uma escora àquele que quer ir além dela”.¹⁸⁸

Aqui podemos fazer um paralelo entre o entendimento de Godard de cultura e arte com o de Benjamin acima comentado. Retomando uma reflexão vista anteriormente apenas em comentários de entrevistas e reportagens, mas formalmente estabelecida no curta-metragem *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), Godard coloca a cultura como regra e a arte como exceção. A cultura é “aquilo dito por todos”, ou seja, é da ordem do comportamento hegemônico, e ao procurar pelo aniquilamento da exceção, se faz autoritária e violenta. A arte é “aquilo que é escrito, composto, pintado, filmado”, ou seja, é da ordem da redenção, e ao procurar pela emancipação humana, se faz revolucionária. Tendo em vista a crítica benjaminiana, poderíamos pensar que a cultura vista pela historiografia positivista e pelo materialismo ortodoxo tecnicista, ao ser guiada pela razão instrumental em seu projeto utilitarista, configuraria aquilo que Godard entende por regra, a saber, a cultura; por outro lado, a cultura vista pela historiografia materialista messiânica, ao ser guiada por uma relação de escuta àquilo que foi apagado e esquecido para ser finalmente redimido, configuraria aquilo que Godard entende por exceção, a saber, a arte.

Em *The Old Place*, uma questão que parece implicitamente percorrer o filme inteiro seria a quem determinada arte, ou uma certa exposição desta, serve? No exercício artístico nomeado Semana Santa, após Godard e Miéville criticarem o trabalho do artista contemporâneo Christian Boltanski, somos apresentados à célebre fotografia ganhadora do prêmio Pulitzer de 1994, do fotógrafo Kevin Carter, em que uma criança vítima de severa desnutrição no Sudão de 1993 parece ser vigiada por um urubu ao fundo, como que esperando pela sua morte (fig. 30). Assim, enquanto uma cartela negra com os dizeres “EN CE TEMPS LÀ” (Naquele Tempo) se segue, Godard completa que “de qualquer modo, pagamos à agência Sygma 2856 francos, mais 5,50 em impostos para ter o

¹⁸⁸ Ibid., p. 592.

direito de mostrar essa foto”; substitui-se, então, por uma cartela escrita “MATIÈRE ET MÉMOIRE” (Matéria e Memória), enquanto Miéville o corrige: “Não, o dever”.

Fig. 30 — *Starving Child and Vulture* (1993), por Kevin Carter, Sudão.; fig. 31 — *The Old Place*, reprodução; fig. 32 — *The Old Place*, reprodução.

Godard concorda com a colocação de Anne-Marie e prossegue que “no necrotério de Blida, depois dos massacres de Sidi Sehrane, ninguém ousará falar de arte” (GODARD-MIÉVILLE, 1999), enquanto somos apresentados a uma fotografia que parece retratar um necrotério cheio de corpos ensanguentados (fig. 31). O comentário de Godard nos leva a acreditar que essa fotografia seja um registro dos efeitos daquilo que ficou conhecido como o massacre de Souhane, ocorrido entre 20 e 21 de agosto de 1997, em que 64 pessoas foram mortas e quinze mulheres sequestradas, aterrorizando os habitantes que, apavorados, abandonaram em massa a cidade, provocando o declive da população local de 4.000, antes do massacre, para apenas 103 em 2002, evento este efetuado no contexto da Guerra Civil da Argélia.

Com esta composição, e com a seguinte, sobre as fotografias de Gilles Peress ampliadas numa exposição sobre os horrores da Guerra da Bósnia, Godard e Miéville criticam a falta de relação com o real histórico de grande parte da arte contemporânea, e seus modos de exposição de divulgação (fig. 32). A fotografia de Kevin Carter deveria funcionar como documento que não apenas registra a atrocidade da guerra e da desigualdade, mas que também nos pergunta como expô-la, como divulgá-la. Se Miéville corrige Godard, é porque este documento não é um documento de cultura, mas sim de barbárie.

Esta fotografia, que deveria ser uma imagem inquisidora e perturbadora, ao fim, por viver sob um regime cultural de imagem de ordem hegemônica, reduz-se a uma mercadoria, que é comprada e fetichizada. Assim, a fotografia acaba

por funcionar apenas como *um documento de atestado*, que registra um sistema socioeconômico de tamanha crueldade em que, não *suficientemente* permite situações como a representada pela foto, como só consegue obter dela, nada mais e nada menos que lucro monetário.

Notemos que todas as informações de contextualização que elencamos acima, como a autoria e as especificidades do conflito ao qual a fala de Miéville sobre Sidi Sehrane se refere, não são dadas pelos cineastas (elas foram disponibilizadas neste texto por meio de pesquisa própria da autora). Essa negação de oferecer ao espectador um acúmulo de informações contextuais e de autoria dos materiais citados não nos parece casual.

Ao agirem assim, Godard e Miéville não apenas chamam mais atenção para o desenvolvimento autônomo da obra, sem se perder em centenas de dados sobre a autoria das obras manejadas, mas principalmente reforçam a continuidade histórica de um conjunto de eventos, ainda que apartados em tempo e espaço de origem. Mais importante do que saber se determinado acontecimento ocorreu alguns poucos ou muitos anos atrás, ou se desenrolou-se no continente africano ou no Oriente médio, é tomar conhecimento de sua existência e de suas implicações até os dias atuais.

Desta forma, Godard e Miéville parecem procurar construir uma legibilidade para estas imagens que não se contente com as legendas informativas que a elas podem usualmente se agregar; o objetivo parece ser o de restituir, recontextualizar essas imagens documentais numa montagem de outro gênero que o daquele ao qual geralmente as condenam, a saber, o jornalístico ou o arquivístico. Assim, libertando-as de circularem exclusivamente dentro de um processo meramente comunicacional, os cineastas lhes conferem maior expressividade, profundidade e lastro histórico, e acabam por desconstruir, sob a luz do presente, uma série de discursos oficialistas de outrora, num cenário no qual cada imagem resgatada seja produto da integração entre as esferas éticas e estéticas do passado.

Não se trata de uma anulação do poder comunicativo da imagem em detrimento de sua expressividade, mas sim de uma leitura da própria imagem, que só pode alcançar todo o potencial enquanto objeto ético-estético entrelaçando esses dois regimes, sem a usual predominância de sua leitura pelo conjunto informativamente neutro. Não se trata de um regramento da imagem

pela completa contextualização de sua produção, mas de extrair, por meio de um diálogo comparativo com outras imagens, sua potência revelatória, ou como diria Benjamin, a constatação e a leitura de uma imagem dialética.

Em outro momento do filme, pela combinação do diálogo entre Godard e Miéville, somos apresentados a mais uma crítica da dupla à mercantilização da arte que solapa a relação estreita que esta deveria sustentar com a realidade histórica. O diálogo entre eles é o seguinte:

J.L.G. - Quando Jean-François Millet pinta dois camponeses que rezam em um campo e o chamou de 'Angelus', a lenda / legenda corresponde ao real.

A.M.M. - Quando Francis Picabia desenhou um parafuso e o chamou de 'Retrato de uma jovem americana em estado de nudez', a lenda / legenda não corresponde mais ao real.

J.L.G. - “Para mim, tanto faz”, diria Picabia, depois de Duchamp e antes de Warhol, tal qual o proprietário da cafeteria da estação apresentando o menu de sobremesas.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Quando Godard comenta sobre a obra de Jean-François Millet, somos apresentados à duas pinturas de sua autoria, *La Méridienne* (1866) e *Des glaneuses*, (1857), ainda que não sejam a exata pintura sobre a qual Godard comenta (figs. 33 e 34). Quando Miéville comenta sobre a obra de Francis Picabia, somos apresentados à sua obra *Portrait of a Young American Girl in a State of Nudity* (1915) (fig. 35). Assim, esta série começa com um *voice-over* explicativo correspondente à imagem na tela, no entanto, antes de Miéville ter completado o título, na verdade, no momento em que ela dá o título da obra de Picabia, a imagem muda para uma Marilyn Monroe de Andy Warhol — uma celebridade do cinema, jovem diva americana conhecida, entre outras coisas, por aparecer em filmes e ensaios fotográficos em estados de semi-nudez e até mesmo completa (fig. 36).

Fig. 33 — *La Méridienne* (1866), Jean-Francois Millet, Museum of Fine Arts, Boston; fig. 34 — *Des glaneuses* (1857), Jean-Francois Millet, Musée D'Orsay; fig. 35 — *Portrait of a Young American Girl in a State of Nudity* (1915), Francis Picabia; fig. 36 — *Marilyn* (1964), Andy Warhol.

As palavras de Miéville começam correspondendo ao real histórico da arte - contando o título da obra visível, mesmo que ele opere na disjunção entre significante e significado. Ao inserir a Marilyn de Warhol, Godard e Miéville jogam um jogo de substituição: fazendo com que o título de Picabia alinhe o significante e o significado, eles, por sua vez, fazem com que sua lenda/legenda não seja mais fiel ao fato histórico da arte do trabalho de Picabia. Picabia provavelmente não se importaria, como atesta a narração de Godard ao continuar momentos depois. Mas Godard então sugere que o "dono da brasserie da estação de trem também não se importaria, ao apresentar o cardápio de sobremesa": somos então apresentados a imagens de um cardápio enfeitado com a reprodução de uma pintura de Édouard Manet, *Chez le père Lathuille* (1879) (figs. 37 e 38).

Figs. 37 e 38 — *The Old Place*, reprodução.

No terceiro exercício, chamado “L’ARMÉE DES OMBRES” (O Exército de Sombras), Godard diz a Miéville que somos “a lenda, o mito, os fantasmas das pessoas que foram varridas quando todos se foram, quando todo o mundo desapareceu”; ela, por sua vez, responde que é possível ouvir “os ruídos e os murmúrios de todos esses fantasmas amontoados no meio de suas obras, no último refúgio que lhes restou em terra”.

Segue-se então uma pintura de Jean Fautrier (fig. 39), *Sarah* (1943), nome emblemático na história judaica, profundamente expressiva das feridas causadas pela tragédia da Segunda Guerra Mundial. Fautrier, ao sair da prisão na qual fora encarcerado por pouco tempo por ter sido militante da Resistência Francesa durante a Ocupação alemã, busca refúgio em um hospital psiquiátrico em Paris, onde dá início à série *Les Otages* (Os Reféns), à qual *Sarah* pertence. Trata-se de um conjunto de pinturas que pretendia responder à questão de como representar os terrores do nazismo no momento mesmo em que estes ocorriam. Dentro d’“o mais belo monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial” (MALRAUX, 1988, p. 222), como a série foi definida por André Malraux, *Sarah* se destaca tanto por suas maiores dimensões quanto pela presença física e discernível de um corpo que, combinado com cores sutis, as cores da carne e o vermelho-sangue, revela a dupla aparência de um cadáver desmembrado e de uma provável mulher sentada.

Fig. 39 — *Sarah* (1943), Jean Fautrier, Museu Reina Sofia, Madrid.

O diálogo e a relação dele com as imagens descritas acima, assim como outros do filme, apesar de um certo caráter abstrato, nos fornece elementos para tentar tecer algumas considerações. Parece que enquanto indivíduos habitantes

do tempo presente, seríamos espectros dos que viveram o tempo passado, ao sermos sua consequência e continuação, mas eles também assim o seriam para nós, eles também nos habitam, pois as ruínas de suas vitórias e derrotas persistem como evidências em nosso mundo atual, vivendo simultaneamente passado e presente em estado de perpétua assombração recíproca, com passado e presente em perpétua ressonância.

A arte pode ser um instrumento de rememoração, onde acontecimentos do passado resistem à lógica do esquecimento, onde lança-se luz sobre as tragédias dos oprimidos. Godard e Miéville parecem acreditar que o fazer artístico é, em si, uma maneira de passar a limpo o passado, de emancipar a história e de, alguma maneira, traçar uma linha que conecte os sofrimentos da Guerra da Bósnia, da 2ª Guerra Mundial, da Guerra da Argélia e da Guerra de Independência Espanhola.

Contrapondo-se à concepção limitada e banal de “atualidade” como presentificação, ou seja, como repetição de uma presença eterna do passado no presente, concepção laudatória e reiterada, Benjamin elabora um conceito vigoroso de atualidade (*Aktualität*) que recupera o outro aspecto semântico do termo, o “vir a ser ato” (*Akt*) de uma potência. Essa atualidade plena determina muito mais o reaparecimento repentino de um elemento escondido, absorto ou recalçado do passado no presente. Daí também se presume que o presente esteja preparado, desimpedido para recepcionar esse renascimento, reinterpretar a si e reinterpretar a enunciação da história à luz abrupta e atípica desse emergir.

Assim, o filósofo designa uma relação diversa com a memória: a temporalidade do passado não se resume mais ao ambiente indiferente de uma anterioridade que antecede o presente na linha cronológica da história; ao contrário, acontecimentos esquecidos do passado e acontecimentos imprevisíveis do presente, exatamente por serem desjuntados, portanto afastados, indagam-se reciprocamente numa imagem mnêmica que origina uma inédita intensidade temporal. Contrapondo-se à apresentação de uma linearidade ininterrupta do tempo histórico, representação cujo valor ideológico para a preservação do estabelecido realçamos no capítulo anterior, essa compreensão disruptiva e vigorosa de “atualidade” coloca em xeque a preleção

dominante da história, ou seja, o entendimento de um passado cujo fundamento pode revelar-se oposto, e a consciência de um presente alternativo.

O gesto singular de Godard enquanto herdeiro da concepção benjaminiana de história consiste em reivindicar um anacronismo fecundo como ferramenta de trabalho sobre as evidências do tempo presente. *The Old Place* e todos os trabalhos do Godard “ensaísta da história” podem ser entendidos como uma crítica contundente aos pressupostos e aos ideais do historicismo, escola historiográfica alemã criticada por Benjamin por sua erudição isenta e cansativa. Esta mostra-se exaustiva pois o ideal de “história universal” dessa escola é orientado por uma ânsia acrítica de acumulação, como se a humanidade devesse se lembrar e armazenar tudo: trabalho que descobre em sua própria impossibilidade o motivo maior de sua perpetuação. Essa compreensão acumulativa da história fortalece uma ideia de cultura como posse, posse e exposição de todas as assim chamadas “grandes conquistas” do passado, silenciando diversas questões outras e essenciais. Qual foi o custo econômico-social desse tesouro e de sua transmissão? Quem decidiu por sua conservação e pela não conservação de outras manifestações culturais? Em prol de qual projeto de futuro devemos cuidar desta obra?

A concepção que Benjamin tem do que seria a verdadeira “atualidade” de uma obra ou de um fato do passado é oriunda de uma relação bastante particular com o tempo e com a memória, uma relação que não se resume nem na linearidade cronológica nem na posse de bens, na qual o atual não funciona para confirmar as certezas de hoje, mas, contrariamente, as faz estilhaçar por uma súbita ressurgência vivaz que transforma a narrativa que se tece da história, portanto o entendimento que se tem do passado e do presente, e assim das possibilidades de futuro. O “atual”, nesse sentido, entra positivamente em choque com a imagem tácita do presente e da história, abrindo a possibilidade de um outro porvir.

Para melhor compreender a relação entre o conceito benjaminiano de “atualidade” e a prática historiadora godardiana, tomemos como exemplo o quinto exercício de *The Old Place*, “PHOTOS DE L'UTOPIE” (Fotos da Utopia). Ele inicia-se com trechos de *Le fond de l'air est rouge* (1977), de Chris Marker, retratando uma manifestação, no que se destaca a força da cor vermelha que pulsa nas bandeiras dos manifestantes (fig. 40). Esse trecho é interrompido

apenas por breves segundos de um vídeo provavelmente oriundo de noticiários televisivos, datado de 25 de março de 1996, no que parece retratar um homem ferido em combate, contorcendo-se em dor enquanto banhado por uma neve que cai levemente, provavelmente na região dos Balcãs.

Uma multidão de bandeiras vermelhas do filme de Marker é seguida pela pintura *Les Coquelicots* (1873), de Claude Monet, que entra em diálogo com o material que a precede, pois o detalhe escolhido focaliza duas figuras humanas permeadas por um conjunto de pinceladas vermelhas, representando um campo de papoulas (fig.41), mas também se relacionando com os planos que a sucederão: imagens contemporâneas, em movimento, de flores vermelhas sobre a relva, às vezes em grandes campos, outras vezes no acostamento de uma rodovia (fig. 42), e por fim, acompanhadas de árvores de troncos escuros. Essa cena é enriquecida com a seguinte reflexão de Godard:

Eles se tornaram mais solitários do que nunca. De fato, eles desapareceram. Eles deixaram a paisagem, ou pelo menos a consciência que se tem de uma paisagem familiar. Às vezes, em alguns lugares, eles ainda organizam uma pequena demonstração. Mas é mais pela glória. E no ano seguinte, eles caem de volta na vala, ou ainda se agarram ao aterro, à beira dos caminhos, das rodovias, da periferia, sempre às bordas. Eles se parecem com refugiados. (GODARD-MIÉVILLE, 1999)

O comentário é seguido, exclusivamente na banda sonora, pelo canto de *La Butte Rouge*, canção pacifista escrita por Montéhus, extraída do filme *Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat, que diz:

É que ela bebeu do belo sangue esta terra,
sangue de trabalhadores e sangue de camponeses,
pois os bandidos, aqueles que causam as guerras,
não morrem jamais, não se mata senão os inocentes.
O outeiro vermelho, é o seu nome, o batismo se fez uma
manhã,
onde todos aqueles que escalaram rolaram na ravina.
Hoje, naquela terra há videiras, naquela terra brotam bagos,
quem beber esse vinho, beberá o sangue de seus amigos.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Este trecho é notável pela associação manejada por Godard e Miéville entre materiais tão distintos, por meio de todo um ideário simbolicamente político dado

a partir do uso de uma cor. Apenas um olhar atento poderia supor que a manifestação captada por Marker era de cunho maoísta, e muito provavelmente apenas aqueles que assistiram ao filme *Le fond de l'air est rouge* saberiam que se tratava de um ato por ocasião do assassinato do militante proletário maoísta Pierre Overney.¹⁸⁹ Ainda assim, estas imagens de protesto, pelo uso do vermelho em suas bandeiras, nos levam inevitavelmente a pensar em todo um momento de ações e reivindicações políticas de caráter progressista no séc. XX, ao redor do mundo.

Fig. 40 — *Le fond de l'air est rouge* (1977), de Chris Marker; fig. 41 — *Les Coquelicots* (1873), Claude Monet, Musée d'Orsay, Paris; fig. 42 — *The Old Place*, reprodução.

Os planos do filme de Marker serem interrompidos pela imagem de um combatente em sofrimento durante um conflito nos Balcãs mais de duas décadas depois da morte de Overney nos faz pensar que, quaisquer que sejam o tempo e o lugar, haverá lutas a favor de uma utopia, seja ela a construção de uma sociedade igualitária, ou o reconhecimento dos direitos de minorias étnicas. Isso pois a crença utópica é consequência direta da opressão do poder de alguns exercido sobre muitos, e se esse poder reage com violência, assim o faz por ser sua fundamental maneira de funcionamento; é a imposição da regra da opressão

¹⁸⁹ Pierre Overney foi um proletário militante que, no dia 25 de fevereiro de 1972, pouco depois de sua demissão pela Renault, numa ação da organização Gauche Prolétarienne-GP (Esquerda Proletária, em português), incentivando os trabalhadores a participar de uma comemoração em memória aos assassinados no caso da estação de metrô Charonne, num contexto de tensão e confronto entre militantes de esquerda e a segurança da fábrica Renault Boulogne-Billancourt, ainda que sem portar qualquer tipo de arma ou utensílio de ataque, foi baleado por um segurança da empresa automobilística francesa, morrendo instantaneamente. A injustiça e a traumaticidade do caso levaram aproximadamente 20.000 pessoas ao cortejo de Overney até o cemitério Père-Lachaise; essa tragédia será vista como o início da autodissolução da GP, e será vingada em 23 de março de 1973, quando a Noyaux Armés pour l'Autonomie Populaire - NAPAP (Núcleos Armados Pela Autonomia Popular) executará o vigilante responsável pelo assassinato de Overney.

que gera a exceção da criação de propostas utópicas como alternativas opostas ao modelo dominante.

O comentário de Godard, ao ser apresentado pela pintura de Monet e pelos planos de flores, pode nos dar, inicialmente, a impressão de ser a respeito das pequenas e frágeis belezas da vida, como as graciosas papoulas que ele e Miéville justapõem umas às outras; que se anteriormente reinavam em obras impressionistas, hoje refugiam-se em beiras de estrada e canteiros abandonados. Mas sendo precedido pela associação de imagens de protesto e do sofrimento de um homem, ganha uma outra camada de significação: não apenas a beleza do pequeno, do frágil e insignificante parece estar desaparecendo, mas principalmente as possibilidades de luta pelo direito de formas de vida mais livres e igualitárias, menos opressoras.

Se no séc. XIX da França de Van Gogh já se cantava pela memória dos oprimidos, o que a dupla de cineastas parece nos atentar com a utilização desta singela canção é para o fato de que se há algo que liga temporalidades e localidades tão distintas, é a violência do poder e a resistência dos oprimidos históricos, sejam eles camponeses, operários, militantes, muçulmanos, ou qualquer outro conjunto de indivíduos injustiçados. A terra francesa, como a de outros lugares ao redor do mundo,¹⁹⁰ é irrigada com o sangue dos explorados, por ordem dos poderosos, e assim o foi no passado e assim continua sendo no presente; mas esta mesma terra dá frutos, sejam frutas silvestres, flores cor de sangue e até mesmo indivíduos que lutam pela concretização de utopias históricas, numa ligação profunda com aqueles que a irrigaram. O vermelho que

¹⁹⁰ Vale ressaltar que, dentre as imagens de violência tão exploradas por Godard em seus ensaios, se as de guerra provêm de distintos continentes, as de violência em protestos se destacam por serem, majoritariamente, referentes à história nacional francesa. Com exceção do curta-metragem *Pour Thomas Wainggai* (1991), quando Godard alude à violência estatal contra indivíduos em contexto de manifestações, usualmente são casos ocorridos em território francês, provavelmente pela ligação que este possui com o país que viveu por tantos anos e também pela força da luta política no espaço público que é característica da história francesa. O caso Overney ainda é lembrado por Godard: na conferência de imprensa em Cannes por ocasião da exibição de *Le livre d'image* em 2018, respondendo a uma jornalista que o questionou sobre o que ele sentia ao exibir seu último filme 50 anos após maio de 68, quando ele lá estivera, o cineasta citou Overney. Ele respondeu: “Sobre maio de 68? É algo agradável, você sabe. Acho que, uma vez, meus filmes tiveram 100.000 espectadores. E então, de uma só vez, muito menos. E então eu acho que talvez no mundo inteiro em 50 ou 100 anos, eles tenham 100.000 novamente. E esses 100.000 chegaram a ser o número de jovens que estiveram na morte, na morte de Pierre Overney. E aí está, o que eu lembro de 68. E de Gilles Tautin também. E hoje os zadistas. Aí está. Obrigado!”. Nota-se nesta breve resposta, o hábito godardiano de justaposição de temporalidades diversas mas em diálogo, ao juntar o mártir proletário e o estudantil de maio de 68 com os zadistas da década de 2010.

associa imagens tão distintas é o mesmo que liga temporalidades tão díspares, tudo isso por meio de uma certa herança do sonho utopicamente revolucionário.

O conceito de herança (*Erbe*) cunhado por Benjamin é o item seguinte da reflexão que aqui se desenrola, herdeira de um debate anterior a ele, entre Georg Lukács (que se colocava a favor do resgate da canônica herança clássica, daquilo que ele nomeou de realismo crítico) e Ernst Bloch (que defendia as vanguardas) ou Bertolt Brecht (que numa célebre máxima dizia preferir um laço não com “o bom antigo, mas com o novo ruim”,¹⁹¹ optando partir não de um ideal do passado, mas de um presente em sua realidade). Na breve conversa “Die Kunst zu erben” (“A arte de herdar”), Bloch e Hanns Eisler reagem às críticas de Lukács sobre a arte moderna e inserem a questão de fundo sobre a herança cultural: como uma mobilização socialista pode ou não usufruir das obras de épocas passadas. Bloch comenta, quase benjaminianamente:

Sem uma contemporaneidade viva e dialeticamente desperta, o passado cultural também cristaliza, transformando-se num grande armazém de mercadoria cultural onde se vão buscar receitas abstratas. Decisiva é, ainda e sempre, a relação recíproca entre a análise crítica do presente e, por meio dela, a possibilidade de uma apropriação produtiva da herança do passado.¹⁹²

Se a sentença acima soa benjaminiana é porque reafirma de maneira lógica a necessidade de uma relação viva entre a análise crítica do presente e a possibilidade de uma reapropriação frutífera do passado. Porém Benjamin vai além, pois, diferente de Bloch, ele desenvolve essa crítica da relação muitas vezes reificada e reificante que os campos progressista e artístico mantêm com a arte e com a política.

Em 1937 Benjamin publica um ensaio sobre Eduard Fuchs, no qual dois pontos merecem destaque: primeiro, o ensaio antecipa muitas das argumentações mais pungentes das teses “Sobre o conceito de história”, escritas três anos mais tarde (em especial, a célebre tese VII, segundo a qual os documentos de cultura também são documentos de barbárie e devem sua

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. Londres: Verso, 1998, p. XI.

¹⁹² BLOCH, Ernst. “A arte e a sua herança” In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 290.

origem não apenas às figuras tidas geniais, mas também à “corveia anônima dos seus contemporâneos”);¹⁹³ segundo, mais que as “teses”, este ensaio se fixa pormenorizadamente à concepção de cultura do “materialismo histórico ortodoxo” como uma concentração de “bens” cuja posse bem compreendida deveria auxiliar na luta do proletariado.

Benjamin participa desse debate claramente ao lado de Bloch em oposição a Lukács, mas desloca seus termos de forma drástica, pois interroga a própria concepção de “herança” como uma relação de proprietário com suas posses familiares, a comentada imagem da cultura como inventário, presumindo uma naturalidade das relações de posse, de propriedade e de hierarquia autoritária tipicamente burguesa. Em outras palavras, não se trata de identificar quais obras culturais serão escolhidas para integrar a herança utilitarista do socialismo, mas, muito mais fundamentalmente, de problematizar essa relação acrítica de posse e propriedade dos bens culturais.

Em seus mais célebres ensaios literários, a saber, “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”, “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, Benjamin tematiza um mal-estar contemporâneo abrangente e essencialmente social, a dificuldade de difundir a tradição, a impossibilidade de poder passar valores e ideais de uma geração para outra; comentando sobre a obra de Kafka, Benjamin dizia esta representar uma “doença da tradição”¹⁹⁴, destacando, porém, que essa doença seria coletiva.

As razões dessa enfermidade não se localizariam numa certa má vontade individual, mas sim no desenvolvimento do sistema capitalista que se caracteriza por uma progressão excepcional da técnica, então promovida à racionalidade dominante e por um isolamento progressivo dos indivíduos no meio de uma multidão anônima e acelerada. Essas transformações, objeto de reflexão de diversos pensadores desde o fim do séc. XIX, não necessariamente contrariam uma análise marxista em termos de luta de classes, mas forçam um questionamento drástico de uma filosofia da história de viés otimista, que

¹⁹³ BENJAMIN, 1994, p. 225.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “Carta a Gerschom Scholem — 12 de junho de 1938” In: CARONE, Modesto (trad.) *Novos Estudos Cebrap*, nº 35. São Paulo: Cebrap, março de 1993, p. 105.

pressuporia um inevitável caminhar da humanidade em direção a uma sociedade livre e igualitária.

Na crítica do filósofo alemão à ideologia positivista de esquerda, sob sua forma social-democrata ou da vertente do comunismo da Terceira Internacional, a ausência de reflexão crítica sobre as proezas e as armadilhas da técnica, bem como a abstenção reflexiva sobre a produção e a transmissão daquilo que costumou-se chamar de cultura, desaguam, ambas, numa apreensão arriscadamente ingênua tanto das potencialidades da técnica quanto dos ditos bens culturais: em ambos os casos olvida-se de sua estrutura de mercadorias, ou seja, de objetos produzidos não para a emancipação do indivíduo e da sociedade, mas para a sua exploração e obtenção de mais-valia.

Isso não quer dizer que as obras de arte devam ser diminuídas exclusiva e unicamente a isso. Assim, no texto sobre Eduard Fuchs, Benjamin denuncia o positivismo velado da social-democracia do século XIX, positivismo que a impele a uma “desastrosa recepção da técnica”, não conseguindo enxergar o fato da “técnica só servir a essa sociedade para a produção de mercadorias”,¹⁹⁵ grave equívoco de avaliação que conduziu diversos intelectuais socialistas a confundir o progresso industrial com o progresso humanitário.

Logo em seguida, Benjamin identifica a mesma incapacidade, tão recorrente no campo progressista de sua época, em compreender a cultura como um “inventário que a humanidade constituiu para si até hoje”,¹⁹⁶ um depósito de bens artísticos no qual o militante socialista somente deveria organizar aqueles que são úteis ou não à sua luta, como se categorizam os objetos que se pretende guardar como herança daqueles que devem ser descartados de fora no butim de um morto. Benjamin lembra que essa concepção sofre da mesma ignorância nefasta que teima em ver os objetos da atividade humana como obras imutáveis e finalizadas, em reificá-las, prática que converte a reflexão materialista em metafísica rasa. A esse materialismo superficial, Benjamin contrapõe o gesto de desconstrução oriundo de um profundo e legítimo materialismo histórico:

Se o conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, a sua degeneração e

¹⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” In: BENJAMIN, Walter. BARRETO, João. (trad.) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 135.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 137.

transformação em mercadorias que se tornaram objetos de posse para a humanidade é para ele uma ideia inconcebível. Para ele, a obra do passado não está consumada nem fechada. Não a vê cair no regaço a nenhuma época, reificada e disponível, nem no todo nem em parte. Enquanto quinta-essência de configurações encaradas como independentes, se não do processo de produção que as viu nascer, pelo menos daqueles em que sobrevivem, o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada. A sua história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política.¹⁹⁷

Aí Benjamin denuncia uma concepção, presente tanto ao historicismo quanto a uma historiografia positivista de esquerda, da cultura como um agrupamento de bens arquivados nos depósitos de uma espécie de memória humana universal. Que a historiografia burguesa identifique a esse ajuntamento de “tradição” (*Tradition*) e a historiografia de esquerda de “herança” (*Erbe*), como determinava Ernst Bloch, não muda nada essencialmente na visão de possuinte que enumera os bens culturais de que dispõe de forma utilitarista. Para o pensamento tecnicista burguês ou para o materialismo ortodoxo raso, as obras culturais são consideradas instrumentos definidos e invariáveis, cuja propriedade pode servir a finalidades distintas, certamente, mas sempre como objetos finalizados a serviço do dono. Os usos podem variar, mas a estrutura utilitarista e de posse é a mesma.

Em segundo lugar, adiciona Benjamin, se a reflexão de esquerda continua presa a esse entendimento reificante e fetichista da cultura, reproduzindo em seu pensamento cultural o fetichismo da mercadoria que critica em sua recriminação da economia capitalista, isso se dá por permanecer presa a uma concepção substancialista, fantasiada de materialista, tanto do tempo histórico quanto das obras. Conforma-se em estudar o processo produtivo das obras, ou seja, sua introdução em certo contexto temporal que autoriza explicar grande parte de sua especificidade. Mas acaba esquecendo de outro índice histórico que, como foi indicado no início desta seção, caracteriza o embate entre presente e passado, entre obra e sua transmissibilidade.

Se em *The Old Place*, Godard e Miéville atacam a direita, tendo em mente estes conceitos benjaminianos, pela mercantilização da arte, a esquerda eles

¹⁹⁷ Ibid., pp. 137 e 138.

criticam um uso utilitarista de elos bastante frouxos com uma certa responsabilidade ética com o real. Em um determinado momento do filme, somos apresentados a imagens da obra “Reserva do Museu das Crianças” de Christian Boltanski, construída por um enorme acúmulo de roupas usadas, dentro de uma igreja. Neste momento, Miéville comenta:

Na igreja, você alcança um sentimento, é verdade, mas é a igreja que cria isto. Posteriormente, você apenas empilha as vestimentas, quando muito, elas são da Agnès B. ou Galeries Lafayette. Chamar isto de "Reserva do Museu das Crianças" é não apenas um abuso da linguagem, mas também um tipo de atrocidade, um crime artístico, cometido por um homem público que acredita que é melhor estar em concordância com todo o mundo do que em discordância com si mesmo.¹⁹⁸ Logo, como chamar isso, então? Talvez, jamais a chamar, já que ela não tem mais força de chamar por ajuda. E isto permanece um documento, e em falta de coisa melhor, dá-se a ele o prêmio Pulitzer. (GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Levando em consideração a citação de uma fala de Boltanski sobre esta obra, que Godard faz previamente a este comentário de Miéville, e sabendo-se que a maior parte das interpretações ofertadas aos trabalhos do artista francês salienta uma espécie de relação destas com fatos históricos trágicos, como o Holocausto, que Boltanski reforça em entrevistas,¹⁹⁹ tem-se a impressão de que

¹⁹⁸ Esta fala de Miéville remete a premissa socrática de que “é melhor estar em desacordo com o mundo inteiro do que, sendo um só, estar em desacordo consigo mesmo”, enunciada no *Górgias*, do diálogo entre Cálicles e Sócrates, em que o último diz que, naquilo que lhe diz respeito, crê que “seria melhor para mim que a minha lira ou um coro que eu dirigisse fossem desafinados ou estridentes, com dissonâncias, e que multidões de homens discordassem de mim, do que eu, sendo um só, estivesse em desarmonia comigo mesmo e me contradissesse” (PLATÃO apud ARENDT, Hannah. “Algumas questões de filosofia moral” In: *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 154).

¹⁹⁹ Tomemos, por exemplo, um outro trecho da mesma entrevista da qual Gordard retirou o trecho citado em *The Old Place*: (...) muitas vezes as pessoas veem minha arte de uma maneira muito triste, mas eu sinto que há muito humor nela. Quando faço uma peça grande com roupas usadas, algumas pessoas falam sobre isso em relação ao Holocausto e dizem o quão triste é a peça. Mas as crianças acham divertido, isso as faz felizes, porque podem experimentar todas as roupas. Eu nunca falo diretamente sobre o Holocausto no meu trabalho, mas é claro que meu trabalho vem depois do Holocausto. Você sabe, no final do século XIX, as pessoas acreditavam que a ciência iria nos salvar. Agora podemos ver que as coisas pioraram: não apenas o Holocausto, mas a Bósnia, Ruanda, a bomba atômica, e então a AIDS, a poluição, vacas loucas... Então sabemos que a ciência não vai nos salvar, nossa grande esperança foi destruída. O Holocausto me ensinou que não somos melhores agora do que no passado. Todas as esperanças de melhoria e progresso humano foram destruídas. (...) houve holocaustos depois do Holocausto. Eu não estou trabalhando na questão de ser culpado ou não culpado. Meu trabalho é sobre o fato de morrer, mas não é sobre o Holocausto em si. (...) Um bom trabalho nunca pode ser lido de uma só maneira. Meu trabalho é cheio de contradições. Uma obra de arte é aberta — são os espectadores olhando para o trabalho que fazem a peça, usando seu próprio histórico. Uma lâmpada no meu trabalho pode fazer você pensar em um interrogatório policial, mas também é religioso, como uma vela. Ao mesmo tempo, isso alude a uma pintura preciosa,

os cineastas desaprovam uma espécie de fraqueza na relação propositiva da obra com o lastro histórico.

Não trata-se de defender a existência de um só tipo de arte, a saber, política, ou de uma só natureza artística, como a documental: *The Old Place* é permeado por imagens ficcionais, sem propósitos temáticos militantes ou de registro, como a utilização de filmes como *San Francisco* (1936), *On the town* (1949), *Les Anges du Péché* (1943) e *The Hands of Orlac* (1924) atestam. A questão que Godard e Miéville parecem querer chamar a atenção em sua repreenda a Boltanski é o comprometimento ético do autor com a lida de assuntos sensíveis da história, especialmente no papel que ele pode acabar atuando dentro de um projeto de escrita da história.

Em suas obras, ao incentivar que o espectador relacione a tragicidade de um fato como o Holocausto e a apreciação lúdica e descompromissada, e expressando entender que fatos como genocídios e a aparição da AIDS sejam colocados em pé de igualdade, pode-se sugerir uma compreensão isenta e até mesmo recreativa de certas catástrofes do passado. Justificar a existência de uma obra artística por meio da argumentação da fatalidade da morte humana num contexto geral, mas aproveitando-se de elementos específicos ligados a fatos históricos de opressão, só pode ser feito à base de um descolamento ético de responsabilização.

Para a reescrita do passado pelo materialista histórico num projeto redentor são cruciais a identificação e a responsabilização dos agentes da violência, em oposição ao tom fatalista da historiografia positivista que naturaliza opressões, permitindo sua repetição. Apontar a simples existência da morte dentro do destino humano, utilizando um imaginário que abarca a morte oriunda de processos sócio-políticos de espoliação, não é suficiente — há de se apontar a natureza específica desses processos. Logo, parece que muito do incômodo que a obra de Boltanski comentada em *The Old Place* causa em Godard e Miéville é

com uma única luz brilhando sobre ela. Existem muitas maneiras de ver o trabalho. Tem que ser "desfocado" de alguma forma para que todos possam reconhecer algo de si mesmos enquanto o visualizam. BOLTANSKI, Christian. *It's The Idea That's Important* (entrevista de Christian Boltanski a Tamar Garb), 1997, disponível no site < https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 >. Acessado em janeiro de 2019.

decorrente daquela atitude utilitarista do autor de bens culturais de se relacionar com a história como um mero butim onde se recorre para apropriar-se de elementos que o auxiliam na estruturação de um determinado discurso, numa prática perversa de posse irresponsável da história, como a crítica benjaminiana ao conceito de tradição tão bem demonstrou.

Se em *The Old Place* há momentos de ataque direto e certo a certos artistas ou práticas artísticas, em outros o julgamento de Godard e Miéville é mais ambíguo ou obscuro. Em certo exercício, chamado TRAGÉDIE DE L'IMAGE (Tragédia da imagem), Godard compara as definições que Jean-Baptiste-Siméon Chardin e Andy Warhol deram, cada um à sua maneira, sobre o que seria a Arte. Se o primeiro declara não saber o que é, ou que ela seria “uma ilha cujas margens ele vislumbrou de longe”, o segundo diz que ela é “um mercado para compra e venda”. Godard então conclui que é aí então que “o verdadeiro combate começa, aquele do dinheiro e do sangue”. Se quando comentava-se sobre Chardin e Andy Warhol, éramos apresentados a um autorretrato do pintor francês e a uma fotografia embaçada do artista norte-americano, quando Godard conclui sua observação, é a fotografia de Biljana Vrhovak ferida por uma granada na Bósnia (1992), célebre fotografia de Luc Delahaye, comentada ao fim do capítulo anterior (p. 76), que é apresentada.

A imagem, retomada por Godard em *Vrai Faux passeport* (2006), aparece pela primeira vez em um trabalho do cineasta em *Histoire(s) du cinéma*, no episódio 3A (“La monnaie de l'absolu”).²⁰⁰ Se levarmos em conta a maneira com a qual ela é apresentada no filme de 2016, é possível interpretar que Godard e Miéville em *The Old Place* a utilizam como exemplo do processo de mercantilização da arte, que assim como a fotografia de Kevin Carter, torna-se célebre e premiada, e reprovam o comportamento do fotógrafo que parece estar mais preocupado em tirar fotos que o trarão reconhecimento e lucro, e menos em ser solidário com a vítima ferida à sua frente; é quando a arte torna-se mercadoria que ela pode ser tão violenta quanto uma guerra, sobrepondo o dinheiro obtido com a espetacularização do sangue à empatia.

²⁰⁰ Em *Histoire(s)*, a fotografia aparece quando a voz *off* comenta que se devia “surpreender os governos europeus, ensinando-lhes que crimes são crimes, e que não é mais aceitável a um governo que a um indivíduo ser um assassino”.

Por outro lado, em *The Old Place*, não somos confrontados com o depoimento da vítima nos dando conhecimento de que o fotógrafo responsável pela foto na qual aparece ferida negou-se a prestar-lhe socorro — há apenas a foto. Tendo isso em mente, é possível interpretar o aparecimento dessa fotografia no filme menos como um ataque direto à pessoa de Luc Delahaye, mas apenas como uma ilustração da constatação de que a arte e a humanidade contemporâneas são ambas afetadas pela transformação do mundo num espaço de total e irrefreada reificação, que só pode gerar espoliação e violência.

Neste sentido, poderíamos olhar para a referida fotografia como um documento, um registro de denúncia, um atestado de um processo histórico que contamina a esfera artística; apela-se para o ato fotográfico para registrar um crime motivado por questões nacionalistas, decorrentes das contradições inerentes a um certo sistema socioeconômico. Esse mesmo sistema, que estrutura a ideologia dominante, é mais responsável pela mercantilização da fotografia de Biljana Vrhovak ferida do que o fotógrafo que a registrou. Portanto, a utilização dessa fotografia em *The Old Place* nos faz questionar se Godard e Miéville pretendem usá-la como símbolo do esvaziamento de uma espécie de potencial crítico da arte por meio da mercantilização desta e da falta de ética de seu autor, ou como sintoma de uma sociedade dentro de um determinado sistema socioeconômico reificante. Qualquer que seja a resposta, é possível caracterizar o processo como uma tragédia da imagem²⁰¹.

Godard e Miéville, neste momento, parecem querer propor menos respostas e mais reflexões e problematizações ético-estéticas. Esta decisão parece bastante acertada se levarmos em consideração que a própria forma fílmica da obra é construída de maneira bastante fragmentária e insólita, criando brechas interpretativas incessantemente. O desejo de convocar o julgamento próprio do espectador parece ligar-se diretamente com o trabalho do historiador materialista

²⁰¹ Alargando todo o entendimento que se possa ter da acepção de *tragédia* dentro do campo da imagem, Godard e Miéville decidem introduzir o exercício “Tragedie de l’image” com uma das cenas mais fortes e desoladoras de *The Old Place*, na qual se vê uma pobre pedinte com um bebê no colo, andando desesperada por uma rua, sem que ninguém sequer lhe olhe. A imagem que é em si bastante perturbadora, se torna ainda mais ao saber-se sua procedência: trata-se de um registro do cotidiano do Gueto de Varsóvia, o que nos faz pensar que apenas a tragédia histórica que esta imagem prenuncia conseguiria superar o horror que contém em si. Acreditamos que esta cena é oriunda do documentário *Warsaw Ghetto* (1965), produção do canal BBC dirigida por Hugh Burnett.

de Benjamin, que precisa tomar as rédeas da escrita da história, questionando criticamente a tradição historiográfica dominante.

Na trajetória crítica do conceito de “tradição”, Benjamin insere então um conceito-chave, o de *Überlieferung*, termo que também pode ser traduzido como “tradição”, mas que propõe-se traduzir de forma mais literal como “transmissão”, destacando assim o processo histórico real, material, de derrotas, resistência, confrontos e violências que transmite ou não um acontecimento ou uma obra do passado até o tempo atual, o tempo em que vivemos. Benjamin recupera a reflexão crítica do romantismo alemão (ao qual dedicou sua tese de doutoramento) para minar os lugares-comuns do materialismo ácrítico.

Segundo Schlegel, fazem parte de uma obra artística não apenas sua confecção em certo momento da história, mas também sua recepção, as críticas e traduções que recebeu, e as adaptações pelas quais passou, pois não é possível separar, senão de forma abstrata, a obra em si de sua vida social. Pensando em termos mais materialistas, Benjamin entende que nenhuma obra chega até nós de forma neutra como se a tradição fosse um simplório armazém de mercadorias prontas que esperam imutáveis empilhadas pela história.

A obra de arte é transmitida até nós e nosso tempo, ou então negligenciada, recusada ou esquecida num processo ora consciente, ora inconsciente, de construção e aceitação de uma tradição, processo nada pacífico de confrontos histórico-políticos que desaguam, por exemplo, na elaboração de um cânone e na exclusão de vários autores ou obras dessa tradição canônica. E essa transmissão participa da história da obra que não é, portanto, uma coisa finalizada e morta, mas que, assim como um corpo vivo, cresce e se metamorfoseia, ou perece e envelhece, podendo até mesmo desaparecer da memória humana. Logo, não tem como uma análise histórico-materialista se contentar com a mera análise do processo de produção da obra, mas precisa igualmente levar em conta como tal obra ou tal acontecimento histórico foi interpretado, assimilado e recuperado, e como chegou até nós por meio dessa determinada interpretação, e não de maneira imediatista e direta.

Portanto, uma análise materialista não pode se satisfazer em segregar os autores ditos progressistas dos ditos reacionários, pois essas rotulações também foram elaboradas por sujeitos históricos nada neutros. “De fato, é uma ilusão do

marxismo vulgar pretender determinar a função social de um produto, quer material, quer intelectual, escamoteando as circunstâncias e os agentes de sua transmissão”,²⁰² afirma Benjamin em suas anotações sobre Baudelaire, poeta entendido até sua época como um partidário reacionário do retrógrado esteticismo da “arte pela arte”.

Se podemos perceber no trabalho do Godard historiador, como reflexo do aprendizado desta lição benjaminiana, o fato de ele não fazer distinção entre cultura erudita e cultura popular, entre cineastas, pensadores e escritores, e entre o suporte videográfico e cinematográfico, o horizonte desta prática se alarga em *The Old Place*. Godard e Miéville substituem sua célebre frase de *Histoire(s)* “o cinema não estava sob o abrigo do tempo, ele era o abrigo do tempo”, por “a arte não estava sob o abrigo do tempo. Ela era o abrigo do tempo”.

A substituição do cinema pela arte, que pelo modo que o filme foi construído, numa convivência igualitária de imagens do cinema e das artes visuais, nos faz supor que a arte aí dita engloba a arte cinematográfica, e parece nos sugerir que, pelo menos em *The Old Place*, Godard e Miéville equivalem arte e cinema em sua importância, funções e responsabilidades. Tanto o cinema quanto as artes visuais, para a dupla, não foram protegidas pelo tempo, mas sim quem o protegeu.

Assim, Godard e Miéville rejeitam a postura museal de tratar a arte como uma reserva técnica utilitarista que oferece elementos para a sustentação de um discurso integral e morto, para fabricar um filme que amplia o entendimento habitual do que é arte, para a construção de um discurso fragmentário e vivaz. Contra a histórica postura que trata a arte de maneira respeitosamente acrítica, mas que simultaneamente retira sua potência ao aprisioná-la em classificações e hierarquias inorgânicas, a dupla apela ao uso inventivo de todo um universo infinitamente variado de obras de arte de diversas temporalidades e localidades.

Se Godard e Miéville equalizam artes visuais e cinema é porque, como Benjamin insiste ao forjar os conceitos de herança e transmissão, o importante na arte não são seus meios, suportes, classificações e canonizações, mas sim sua capacidade de desvelar e desvendar o real histórico, e passar esses

²⁰² BENJAMIN, Walter. BARRETO, João (trad.) *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 323.

ensinamentos adiante. Assim, como nos lembra Anne-Marie Miéville, “De Botticelli à Barnett, é sempre o mesmo olhar, o mesmo silêncio, ‘pois eu sempre falo na língua do outro...’”.

No ensaio sobre Eduard Fuchs, Benjamin diz que aos olhos do verdadeiro materialismo histórico, “a obra do passado não está consumada nem fechada”.²⁰³ Pode-se entender essa frase de duas formas, simultaneamente diferentes e complementares: primeiro, as obras de arte nascidas e construídas no passado não se encerram em si mesmas, mas permanecem agindo e vivendo pela sua recepção e transmissão; e, em segundo lugar, o passado continua agindo, atuando, no presente, ou seja, ele não é um tempo perpetuamente defunto, mas continua vivo, ainda que escondido, no presente.

Esse entendimento caracteriza uma relação com o passado e as obras artísticas que não é de propriedade e de acumulação, mas uma relação enérgica, estruturada por uma certa ética da transmissão. Ao presente está incumbido, em particular ao historiador da atualidade, atentar-se àquilo que está submerso nos acontecimentos e nas obras de arte de outrora como aposta ou queixa, sob a forma da “confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza”,²⁰⁴ elenca Benjamin na tese IV de “Sobre o conceito de história”, como predição ou balbúcio de um futuro diferente, que não seja a repetição das derrotas e dos silenciamentos do passado. Especificamente nesse entendimento, o historiador materialista benjaminiano desmantela a concepção aprisionada e artificial da tradição e esquadrinha nas interferências temporais, do antigo e do atual, a inspiração de outra história possível:

“Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir à sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer”.²⁰⁵

²⁰³ BENJAMIN, 2013, p. 137.

²⁰⁴ BENJAMIN, 1994, p. 224.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 516.

Tomemos como exemplo da prática desta reflexão benjaminiana em *The Old Place* o décimo exercício, “ONE DOLLAR MOVIE” (Filme de Um Dólar): ele se resume a uma única imagem do fotógrafo Yves Leresche, que retrata uma pequena garota cigana da etnia Roms da Romênia dentro de uma casa humilde e em trajes simples, seguida de duas cartelas que dizem “ART COMME LÉGENDE”(Arte Como Lenda/Legenda) e “RÉALITÉ COMME LÉGENDE” (Realidade Como Lenda/Legenda). Ele se inicia com Godard dizendo que “com os cabelos vermelhos de uma garota das ruas” ele “incendiaria toda a civilização moderna”. Ao longo da exploração desta imagem, com uma movimentação de cima para baixo, e em seguida se aproximando do rosto da menina, se desenrola o seguinte diálogo, oriundo do livro *What's Wrong with the World*, de Gilbert Keith Chesterton, do qual a citação anterior também provém:

A.M.M. — “Dado que uma garota deva ter os cabelos longos, ela deve tê-los limpos; dado que ela tem que ter os cabelos limpos, ela não deve ter uma casa mal cuidada; dado que ela não deva ter uma casa mal cuidada, ela deve ter uma mãe livre e desocupada”.

J.L.G. — “Dado que ela deva ter uma mãe livre e desocupada, ela não deve ter um senhorio aproveitador; para que ela não tenha um senhorio aproveitador, é preciso que haja uma redistribuição da propriedade; para que haja uma redistribuição da propriedade, é preciso que haja uma revolução”.

A.M.M. — “Esta garota dos cabelos avermelhados de ouro é a imagem sagrada da humanidade”.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Aqui, com um pequeno exercício de causa e consequência com ares de brincadeira, Godard e Miéville tocam novamente em questões de político, a partir de um assunto trivial, como os cabelos de uma jovem garota. Entende-se que de um detalhe pode-se alcançar um todo, pois também o todo se reflete no detalhe: uma garota só pode ser livre e justamente bela quando a sociedade na qual ela vive assim o é, e vice-versa. Esse pequeno jogo de *lógica marxista*, inserido no contexto artístico que o filme constrói, também pode ser interpretado como a necessidade de a arte não se contentar com superficialidades abstratas de beleza e harmonia por si mesmas; ou seja, a arte, para que seja verdadeiramente

bela, deve ser justa, operando assim uma revolução dentro de um mundo que, ao carecer de justiça, carece de beleza.

É com uma arte vermelha, ou seja, revolucionária, que se incendia toda a submissa civilização moderna, construída sobre as bases de um sistema socioeconômico profundamente desigual, para dar lugar à formação de uma sociedade inteiramente nova, essencialmente livre e igualitária. Sendo assim, a imagem da garota de cabelos incendiários é a imagem que uma arte justa doa à humanidade, pois ela encarna em si toda a fragilidade e potência da arte, das revoluções e da própria condição humana.

Aquele que talvez seja o conceito mais claramente citado e abordado por Godard e Miéville em *The Old Place*, dentre aqueles forjados por Benjamin, é o de constelação. Se isso ocorre, é por ele ser um método organizacional eficiente para a lida com acontecimentos históricos, não apenas por lidar com temporalidades distintas, mas por fazer de sua força a relação forjada entre elas enquanto ferramenta filosófico-política. Para tanto, há de se aplicar aí também uma atitude solidária com o tempo e com a memória. Na constelação benjaminiana, não há espaço para a recusa do passado e para a valorização exclusivista do presente.

O décimo segundo exercício, “LE VIEUX MONDE” (O Velho Mundo), é introduzido por uma cartela escrita “LE VIEUX MUSÉE” (O Velho Museu), e em seguida pela cartela de seu nome; segue-se daí um dos planos mais fortes do filme, e provavelmente o mais forte dentre aqueles oriundos do cinema: um plano do filme de *Le sang des bêtes* (1949), de Georges Franju, onde se vê um cavalo dentro de um matadouro sendo abatido com um disparo de uma pistola pneumática. Anne-Marie Miéville, então, faz uma pequena fala, um tanto enigmática, sobre futuro e passado, evolução humana e solidariedade temporal. Partindo da ideia de que é o futuro que decide se o passado é vivo ou morto,²⁰⁶

²⁰⁶ Esta fala de Miéville remete a um escrito de J.-P. Sartre, a saber: “C'est le futur qui décide si le passé est vivant ou mort. Le passé, en effet, est originellement projet, comme le surgissement actuel de mon être. Et, dans la mesure même où il est projet, il est anticipation; son sens lui vient de l'avenir qu'il pré-esquisse. Lorsque le passé glisse tout entier au passé, sa valeur absolue dépend de la confirmation ou de l'infirmité des anticipations qu'il était. Mais c'est précisément de ma liberté actuelle qu'il dépend de confirmer le sens de ces anticipations en les reprenant à son compte, c'est-à-dire en anticipant, à leur suite, l'avenir qu'elles anticipaient ou de les infirmer en anticipant simplement un autre avenir. En ce cas, le passé retombe comme attente désarmée et dupée; il est « sans forces ». C'est que la seule force du passé lui vient du futur: de quelque manière que je vive ou que j'apprécie mon passé, je ne puis le faire qu'à la lumière d'un projet de

a cineasta expressa entender que aqueles que têm como objetivo maior o progresso, ao definir seu antigo eu como inexistente, acabam por negar o passado; por outro lado, aqueles que escolhem como projeto a não recusa do passado, entram em solidariedade com este,²⁰⁷ no que Miéville diz ser a maior parte dos casos.

Esta fala é acompanhada do que parece ser uma pintura contemporânea que retrata dois homens, muito semelhantes um ao outro fisicamente, com um deles sentado e outro de pé, de mãos dadas, como que ilustrando a ideia de solidariedade comentada por Anne-Marie. Daí segue uma cartela escrita “LES VIEUX FILMS”, introduzindo o próximo plano, que é de um filme antigo, no qual um grupo de religiosos acompanhados de um carrasco adentram o que parece ser uma prisão, com esta ocupada por prisioneiros em estado de tortura, um crucificado, outro imobilizado por cordas, outro com mãos e cabeça presas e outro pendurado ao teto pelos braços. Este trecho é então finalizado com uma cartela que diz “CINÉMA, LÉGENDE, VÉRITÉ”.

Por meio dessas interferências históricas, quando acontecimentos diversos oriundos de tempos variados irrompem em diálogo uns com os outros, é possível estabelecer uma espécie de reflexão constelacional.²⁰⁸ A constelação é oriunda da autonomia de seu autor em “estabelecer ligações entre as partes diversas”,²⁰⁹ e assim nunca é precisamente clara e óbvia; embasadas por uma reflexão que

moi sur le futur". (“É o futuro que decide se o passado está vivo ou morto. O passado, na verdade, é originalmente projeto, como o surgimento atual do meu ser. E, na medida mesma em que ele é projeto, ele é antecipação; seu significado vem do futuro que ele prega. Quando o passado desliza inteiramente ao passado, seu valor absoluto depende da confirmação ou da invalidação das antecipações que ele era. Mas é precisamente da minha liberdade atual que ele depende para confirmar o significado dessas antecipações, tomando-as por sua conta, isto é, antecipando em seu rastro o futuro que elas antecipavam ou negando-as simplesmente ao antecipar um outro futuro. Neste caso, o passado cai como se estivesse desarmado e enganado; ele é “sem força”. É porque a única força do passado vem do futuro: qualquer maneira que eu viva ou que eu aprecie meu passado, só posso fazê-lo à luz de um projeto meu sobre o futuro”, tradução nossa). In: SARTRE, Jean- Paul. *L’Être et le Néant*, Paris: Éd. Gallimard, 1943, pp. 555 e 556.

²⁰⁷ A fala “le projet de certains implique le refus du temps, une étroite solidarité avec le passé. La plupart des vieillards sont dans ce cas. Ils refusent le temps parce qu’ils ont peur de déchoir”, já utilizada por Godard em *Éloge de l’amour*, é oriunda da mesma obra já citada de Sartre (SARTRE, 1943, p. 585)

²⁰⁸ A noção de constelação em Benjamin está difundida ao longo de seus textos, com especial destaque em “Origem do drama barroco alemão” e nas teses “Sobre o conceito de história”; porém, assim como a maior parte de seus conceitos, este não passa por uma precisa e forte definição, aparecendo na maior parte das vezes de maneira escusa e sintética, muitas vezes sequer como um conceito, e sim como referência metafórica utilizada na intenção de assim esclarecer outras ideias.

²⁰⁹ OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Fragmentos, Florianópolis, n. 18, 2000, p. 39.

escapa da linearidade e que procura pela criação de redes, elas dependem de uma certa sensibilidade por parte do estudioso ou artista que as propõem.

Deve-se entender que a constituição dessa noção é o resultado da compreensão que Benjamin tinha do processo histórico: acreditando numa concepção de tempo não homogênea e reprovando o entendimento que o historicismo sustentava da história como um processo linear e progressivo, ele toma posição por uma historiografia materialista que rompa com a ideia da tranquila e inevitável continuidade progressiva da história; ao contrário do registro e da apresentação do processo histórico de maneira lógica e linear, ele defendia uma narração fragmentária e anacrônica deste.

Partidário do método de montagem, principalmente quando este criava oportunidades para o aparecimento da ideia de choque, Benjamin parece ter um pensamento que busca pela desnaturalização, aí procurando pelo descobrimento ou pela formação de imagens. No lugar da atitude isenta e contemplativa do historiador convencional, ele sugere o engajamento político da formação de constelações, com o objetivo de esclarecer uma constelação crítica na qual um acontecimento do passado entra em diálogo com um do presente.

Michael Löwy nos lembra que os ganhos desse encontro funcionam em ambas as direções, pois “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”.²¹⁰ Assim, a constelação historiciza um acontecimento do agora à luz de suas possíveis relações com o outrora.

A relação de um certo fato do passado com o presente não é um dado óbvio ou naturalmente dado, mas sim uma construção que se origina de um trabalho de pesquisa e criação intuitiva e dedutiva que encontra uma imagem que emerge, carregada de tensões, com um forte potencial crítico. O ato de rememorar tem como objetivo a criação de constelações que operam uma ligação inesperada e privilegiada entre tempos díspares – ligação essa que não é dada pela causalidade ou pela filiação, mas por uma espécie de “índice

²¹⁰ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Editora Boitempo, 2005, p. 61.

secreto”.²¹¹ As constelações, esses momentos “arrancados da continuidade histórica vazia, são mônadas”, ou seja, “são concentrados da totalidade histórica”.²¹² Theodor W. Adorno acrescentaria que “o conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si”.²¹³

Há nas constelações uma historicidade interna exposta por meio do lampejo que se anuncia pelo cotejo de dois ou mais elementos conectados por uma linha virtual, revelando uma afinidade interior. Se Benjamin fala em “índice secreto”, é porque o trabalho do historiador seria justamente o de decifrar e jogar luz nesse vínculo oculto, um entre tantos outros possíveis. A criação de uma constelação possibilitaria “abrir a história”, como diria Benjamin.

Assim, a constelação carrega em si um grande potencial revelatório, uma força de auxiliar na produção de uma releitura, possibilitando inspirar e oferecer ensinamentos ao presente e trazendo uma espécie de redenção para os acontecimentos trágicos do passado. É importante lembrar que, para Benjamin, a vinculação desses tempos longínquos é pautada pela vivência da catástrofe, pela experiência traumática dos vencidos.

Logo, a constelação teria uma funcionalidade redentora e revolucionária, operando como instrumento para as lutas de hoje, tratando-se de um campo de forças imprevisíveis, de maneira que o presente crítico e combatente possa redimir um momento injusto e excruciante do passado. A constelação é uma das maneiras pelas quais Benjamin põe em prática sua tarefa historiadora de “escovar a história a contrapelo”, sempre atento à reescritura da história pelos perdedores e oprimidos, massacrados e silenciados pela narrativa hegemônica.

Vale ressaltar que a tarefa por ele imputada ao historiador materialista é uma tarefa gigante, interminável e árdua: orientar-se, no trabalho de escrita da história, pelas dores e aspirações silenciadas dos derrotados, por sua

²¹¹ Segundo Benjamin, “o passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção”. Id., *ibid.*, p. 48.

²¹² *Ibid.*, p. 131.

²¹³ Adorno também, de alguma maneira, faz uso da ideia de segredo quando enuncia que a reflexão crítica, enquanto constelação, desvenda os conceitos que delimita “não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica”. A constelação é composta por múltiplos pontos dispostos no espaço que, unidos e cotejados, complexificam-se e extrapolam em significação, funcionando como uma combinação capaz de revelar novas verdades por perspectivas diferenciadas. In: ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 142.

experiência social anterior, para elaborar uma constelação redentoramente revolucionária da história, profundamente ligada à transformação do presente e, por consequência, do entendimento que se faz do passado. Para Benjamin, as constelações precisam ser guiadas por um intuito revolucionariamente redentor, congruente à conjuntura em que foram idealizadas.

Numa determinada seção de *The Old Place*, introduzida por duas cartelas sucessivas nas quais se lê “RÉALITÉ COMME LÉGENDE” (realidade como lenda/legenda) e “LÉGENDE COMME RÉALITÉ” (lenda/legenda como realidade), é possível notar um certo paralelismo entre a árdua tarefa do historiador materialista e o trabalho artístico. Aos 29’15 no filme, Godard e Miéville comentam:

J.L.G. — “Trabalhar artisticamente não consiste apenas em observar, acumular dados experimentais e depois lhes extrair uma teoria, uma pintura, um romance, um filme etc”.

A.M.M. — “O pensamento artístico começa pela invenção de um mundo possível, de um fragmento de um mundo possível, para confrontá-lo através da experiência, através do trabalho, pintura, escrita, filmagem, com o mundo exterior. Esse diálogo sem fim entre a imaginação e o trabalho permite que se forme uma representação sempre mais aguda do que se convencionou chamar de realidade.”
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

A fala de Godard é acompanhada por uma fotografia *still* oriunda de *Citizen Kane* (1941), que representa um corpo feminino debruçado sobre uma mesa de jogos, com destaque para as mãos que parecem mexer em peças de um jogo de quebra-cabeças. Numa suave transição, essa fotografia desaparece dando lugar a uma reprodução da pintura *La barque mystique* (1890-1895), de Odilon Redon, retratando um singelo barco azul de vela amarela. Assim, a ideia do trabalho artístico é figurada pela sobreposição destas duas imagens, que simultaneamente conjugadas referem-se ao ato da investigação (a coleta de dados experimentais, tal qual as mãos que coletam peças de um jogo)²¹⁴ e do

²¹⁴ Não suficiente, o mote godardiano de “pensar com as mãos” é o capítulo que sucede esta seção, com uma série de reproduções fotográficas da história da arte e do cinema representando mãos humanas nas mais diversas atividades.

processo e do resultado, a obra em si (o processo como um percurso, assim como a navegação, e a obra final, tal qual a própria pintura de Redon).

A fala de Miéville é introduzida pela pintura inacabada *L'Homme rendu fou par la peur* (1843-44), de Gustave Courbet, autorretrato que parece representar o artista num ânimo desesperado, com seu olhar enlouquecido confrontando o espectador. A maior parte do comentário de Miéville porém, é acompanhado de um trecho de *Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat: nele vemos o artista holandês interpretado por Jacques Dutronc pintando ao ar livre, uma tela num profundo e matérico azul.

O comentário de Miéville vem para aderir ao precedente de Godard, e ampliá-lo, já que ele pretende explicar o que a dupla parece entender como o que seria o verdadeiro trabalho artístico. Esse é um trabalho que não deve se relacionar com o passado de maneira instrumental, extraindo dele os exemplos ilustrativos de um discurso prévio e independente da contextualização histórica, sem relação como a realidade. Ao contrário, a realidade deve ser a legenda explicativa, a lenda que instrui a ação artística.

O trabalho do artista, segundo Godard e Miéville, assim como o do historiador materialista de Benjamin, deve ser orientado por uma intenção essencialmente política, começando pela invenção (de um fragmento) de um mundo possível e outro, para confrontá-lo com a realidade histórica, da qual pretende ser uma alternativa. Nele, a construção de uma outra sensibilidade, de um conjunto de crenças redentoras, seja pela literatura, pintura ou cinema, é o que orienta sua relação com o real histórico.

A constelação benjaminiana, por guiar-se pelo materialismo histórico e pelo messianismo da redenção do passado pelo presente, não pode contentar-se em ser uma mera observação e acumulação de dados, assim como o trabalho artístico como entendido em *The Old Place*. A Arte, segundo os cineastas, sendo guiada pela realidade histórica, também não pode contentar-se em sua mera descrição, mas sim seu questionamento histórico. Nesta tarefa árdua, compartilhada pelo artista e pelo historiador benjaminiano, a poética auxilia o aprofundamento de uma leitura mais crítica e aguda da realidade, e esta, assim melhor compreendida, possibilita um livre diálogo entre imaginação e materialismo histórico. É esse trabalho em via de mão-dupla que permite a

criação e a proposição de novos e emancipatórios projetos de sociedade, conjugando, assim, a liberdade artística e política a uma realidade tão material quanto um matérico céu de uma pintura de Van Gogh.

A constelação, ao se basear na confrontação imaginativa e insólita de dois elementos díspares, será sempre, de certa forma, crítica. E, justamente por esta sua natureza crítica, ela sempre carregará em si, pelo menos, o potencial revolucionário. Seu próprio fundamento de justapor obras de maneira anacrônica e desnaturalizadora já carrega um lampejo de tensão e uma chamada à realocação de dados da esfera do sensível.

A Adorno, tendo em mente a conceitualização benjaminiana de constelação, interessava construir um sistema constelacional orientado pela revelação histórica, ou seja, que abrisse a história para o aparecimento de algum dado ou acontecimento que contribuísse para a decifração do presente; afinal, a elaboração constelacional é sempre mediada pelo contemporâneo histórico, o ponto referencial de todo conhecimento. Benjamin objetivava desconstruir e reconstruir conexões, partindo da constituição de um inédito e insólito entrelaçamento de referências; logo, na própria conceitualização benjaminiana, o que também se destaca é a “liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas”²¹⁵ que caracteriza a constelação.

Refletindo metodologicamente, é propício pensar que a constelação é coincidentemente procedimento e composição, o que salienta a importância do processo constelacional, e não exclusivamente seu resultado, como objeto de investigação. Essa prática é a cristalização do percurso de um pensamento e encarna em si própria todo um consciencioso labor. Não é somente um trabalho na esfera do conteúdo, mas principalmente na maneira de ordenar e expor as comparações — o que, inevitavelmente, também exige reflexão.

Logo, é preciso refletir sobre a disposição dos materiais selecionados na constelação, atentando-se, no caso dos ensaios videográficos de Godard, também para a duração e para a ordem que cada obra, seja ela pictórica, fotográfica ou cinematográfica, vai ocupar no conjunto e na sua relevância perante o todo. É fundamental atentar-se não somente para os trechos de filme

²¹⁵ OTTE; VOLPE, 2000, p. 39.

e reproduções de pintura, mas também para os intervalos entre eles, as articulações, as passagens, as distâncias e as ressonâncias.

Os recursos videográficos manejados por Godard e Miéville em *The Old Place*, como a sobreimpressão de imagens e escritos, a repetição, a solarização, e a colorização e dessaturação, os possibilitam imprimir em um grande e variado conjunto de imagens, um senso de unidade estética, unificando assim sua expressividade polifônica. Não suficiente, é preciso ressaltar que é através desta unicidade estilística que os autores constroem a ressonância histórica de tempos e localidades distintas que entram em solidariedade umas com as outras.

O constante uso ao recurso do *black* (cartelas negras) reforça, por meio do isolamento, a natureza autônoma da imagem, ainda que em profundo diálogo com outras, mas também a empodera, reforçando seu *páthos* representacional; além disso, essa prática funciona como uma espécie de “respiração” processual: interrupções rítmicas no andamento audiovisual que, assim como a desaceleração da velocidade da imagem em movimento, auxiliam o espectador a ver mais e melhor.

Mais do que o corte seco, a fusão, mais especificamente a sobreposição imagética, que aparece como recurso videográfico fundamental em *Histoire(s)*, em *The Old Place* também passa de prática formal para instrumento organizacional da estruturação da tarefa narrativa de uma outra escrita da história. A comparação construída por meio da utilização deste recurso, constituída em assumida translucidez, em última instância, representa metaforicamente o já anteriormente explanado conceito de imagem godardiana; aquilo que nasce do confronto de duas realidades distintas, quando colocadas em união.

Ao comentar na banda sonora que “a primeira virada da pintura” decorreu quando os pintores buscaram representar “o eterno feminino”, somos primeiramente apresentados a uma fotografia em preto e branco do rosto de Ava Gardner (fig. 43), seguida de reprodução do *Díptico de Melun* (1450), de Jean Fouquet, retratando em cores a Virgem num plano mais fechado, apenas de sua face (fig. 44). Segue-se uma reprodução em preto e branco, dos ombros à cabeça, da estátua de Sainte Modeste, em Chartres (fig. 45), e uma fotografia também em preto e branco de Anna Magnani (fig. 46).

Fig. 43 — *The Old Place*, reprodução; fig. 44 — *Díptico de Melun* (1450), Jean Fouquet, Museu Real de Belas Artes da Antuérpia, Bélgica; fig. 45 — *Sainte Modeste* (século XIII), Cathédrale de Chartres; fig. 46 — *Anna Magnani* (1951), Philippe Halsman, Roma.

A passagem da reprodução da fotografia de Gardner para a Virgem, e desta para a estátua de Sainte Modeste é feita por meio de fusão, ou seja, na relação de reproduções fotográficas de colorações antagônicas opta-se pelo recurso que implica uma transformação sutil, como se querendo suavizar as diferenças. A passagem da fotografia da santa em Chartres para o rosto de Magnani é construída por meio de uma cartela negra que se repete após a aparição desta, ou seja, ainda que existam semelhanças em sua (ausência de) cor, cria-se um choque rítmico e uma pausa que proporciona uma maior dramaticidade à imagem, em comparação às reproduções fotográficas precedentes.

Assim, o espectador parece ser convocado a tomar consciência sobre a importância da mulher enquanto objeto representativo ao longo da história da arte, e as implicações dos estereótipos ambivalentes da santidade e da *femme fatale* na construção de um ideário de perfeição feminina. Ao concluir o comentário sobre a idealização histórica das mulheres dentro do campo

imagético com a face profundamente expressiva da maior atriz do neorrealismo italiano, a face de Magnani parece encarnar toda a tragicidade da condição feminina de todos os tempos passados, como que reverberando toda uma história da arte, com o presente entrando num regime estético-político de reciprocidade com o passado.

O objetivo do método constelacional que Godard e Miéville constroem não é meramente o de detectar recorrências e fazer disso uma coleção aleatória de imagens, como se a percepção dessas repetições imprevistas fosse suficiente para formalizar o ensaio audiovisual. A comparação na constelação godardiana não é simplesmente icônica, mas sim intrinsecamente baseada na reflexão, o que faz da própria forma a precipitação de seu conteúdo. As imagens, portanto, não estão aí numa condição redutoramente ilustrativa de acompanhamento ao texto, mas devem estruturar e ser o próprio pensamento poético.

Em certo momento de *The Old Place*, uma fala de Godard sobre o *eu* e o *ser* é ilustrada pela face de uma estátua, que é sobreimpressa com os dizeres “IMAGINE UN MUSÉE” (Imagine Um Museu), seguido das fotografias de detalhes faciais de duas esculturas antigas e de um trecho do filme *To Catch a Thief* (1955), de Alfred Hitchcock, no qual o beijo dos amantes interpretados por Cary Grant e Grace Kelly, seguido de uma explosão de fogos de artifício, vem ilustrar a ideia de estrelas e constelações emprestada de Walter Benjamin, comentada no diálogo que neste momento se inicia:

J.L.G. — Nós visitamos algumas estrelas. Esta imagem que você é, que eu sou, na qual Benjamin fala, onde o passado entra em ressonância no instante de um relâmpago com o presente, para formar uma constelação.

A.M.M. — “A obra de arte”, diz ele, “é a aparição única de algo distante, também próximo seja ele”. Mas eu não estou certa de ter compreendido: próximo igual a distante.

J.L.G. — Diz-se frequentemente: no começo houve... A origem é ao mesmo tempo o que se descobre como inteiramente novo e que se reconhece como tendo existido durante todo o tempo. A soma de todas as ideias, de acordo com Benjamin, constitui uma paisagem primeira, sempre presente.

A.M.M. — Mesmo quando as pessoas esquecem disso, e é disso que se trata o regresso.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Com exceção de uma cartela com os dizeres “LOGIQUE DES IMAGES” (Lógica de Imagens), este diálogo é todo acompanhado por imagens pictóricas, na mesma lógica já outras vezes explicitada: quando comenta-se da obra de arte segundo Benjamin, somos apresentados a uma aquarela de um rosto feminino e a uma pintura de um rosto masculino, *Self-portrait* (1882), de Edvard Munch; e quando Godard diz a palavra “paisagem”, é uma pintura de um ambiente natural composto por árvores e lagos, *Lake Nemi* (1827–8), de Joseph Mallord William Turner, que aparece. Apresenta-se também uma reprodução fotográfica da estátua de *Perséfone* de Selinunte, do Museu Arqueológico de Palermo (fig.47), na qual é sobreimpressa a cartela escrita “AU-DELÀ DES ÉTOILES” (Além Das Estrelas), seguida de uma cartela com os dizeres “ÉTOILES DE DAVI” (Estrelas de Davi). Assim, a ideia do estar *além das estrelas* é ilustrada por um trecho de *Rebel without a cause* (1955), de Nicholas Ray, no qual os personagens principais assistem a uma apresentação sobre estrelas dentro de um planetário, em livre associação dada pela palavra “estrelas” com o assunto “estrelas de Davi”, ilustrado pelo excerto de um filme gravado por soldados soviéticos, poucos dias após liberarem o campo de concentração de Auschwitz, de crianças judias sobreviventes, mostrando as marcações gravadas em seus braços enquanto eram prisioneiras (fig. 48).

Fig. 47 — *Rebel without a cause* (1955), Nicholas Ray; fig. 48 — Tovah Friedman, Sarah Ludwig, e Michael Bornstein, crianças sobreviventes do Holocausto (27 de janeiro de 1945), Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Aqui tem início o momento mais explicitamente benjaminiano de todo *The Old Place*, pois o que se começa a discutir aqui, por meio do conceito de constelação

operado por Walter Benjamin, é o conceito de imagem dialética, do qual muitas das ideias de Godard sobre o conceito de montagem são tributárias. Na impossibilidade de chegar-se a uma representação única e final da História, Godard e Miéville decidem por constituir uma relação fragmentária de discurso visual e sonoro que contenta-se em simbolizar lampejos da verdade histórica, naquela visão benjaminiana da imagem dialética ser a dialética em suspensão. Não se trata de dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, seria aquilo no qual “o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade”.²¹⁶ O diálogo segue:

J.L.G. — A ideia, é sua aproximação... Assim como as estrelas simultaneamente aproximam-se e afastam-se umas das outras, impulsionadas pelas leis da física, por exemplo, para formar uma constelação, o mesmo acontece com certas coisas e pensamentos, que se aproximam para formar uma ou duas imagens.

A.M.M. — Então para entender o que se passa entre as estrelas, entre as imagens, deve-se examinar primeiramente as associações simples.

J.L.G. — Portanto, tudo é distante, e ao mesmo tempo, tudo é próximo. E não há dúvidas de que entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, acaba-se por encontrar uma média. O homem médio, sem dúvidas. O que já foi será, e o que será já foi.²¹⁷
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

O acompanhamento deste diálogo na banda imagem é introduzido por uma cartela em que se lê “AUSSI PROCHE SOIT-IL” (Tão Próximo Esteja Ele), dando início a um jogo de espelhamento imagético orientado pela anacronia histórica: assim à fotografia de Jacques Henri Lartigue de uma tenista, captada entre 1900–1915 (fig. 49), contrapõe-se a imagem de uma atleta contemporânea jogando tênis (fig. 50); uma reprodução de Brigitte Bardot segurando um coelho (fig. 51) é contrastada a um *still* do filme *La règle du jeu* (1939), no qual se vê um homem segurando sua caça, tratando-se também de um coelho (fig. 52); duas imagens de celebridades no tapete vermelho cumprimentando o público com um

²¹⁶ BENJAMIN, 2006, p. 505.

²¹⁷ Esta frase é provavelmente inspirada em Eclesiastes 3:15, que diz: “O que é, já foi; e o que há de ser, também já foi; e Deus pede conta do que passou”.

dos braços levantados e a mão e os dedos esticados (fig. 53) é confrontada com uma imagem de crianças sudetas que, sendo simpatizantes do governo nazi-fascista do Terceiro Reich, comemoram a tomada da Tchecoslováquia pela Alemanha hitlerista, fazendo a saudação nazista (fig. 54).

Não nos é dada nenhuma informação além daquelas que se pode apreender ao olhar essas imagens e, por isso, a relação que se faz entre umas e outras é principalmente gestual, ou seja, comparamo-las pelos gestos dos indivíduos representados, e após pelo contexto espaço-temporal em que se inserem, ou seja, imagens superficialmente desconexas que, ao se confrontarem umas com as outras, acabam criando novas significações justamente por meio da montagem.

Neste exercício comparativo, primeiramente nos atentamos para imagens ingênuas na lida histórica: ontem e hoje um determinado esporte é praticado e seres humanos relacionam-se com animais. No momento final, porém, apontando para uma semelhança gestual, Godard e Miéville “abrem a história”, deixando para trás a ingenuidade histórica imagética e destacando a perversidade de determinado episódio histórico, aqui especificamente ligado ao caso nazista alemão. Isso pois, para além do gesto do braço em riste, o que as imagens de celebridades em tapete vermelho e dos sudetas tchecoslovacos têm em comum é o sorriso estampado no rosto dos indivíduos retratados.

Construindo uma justaposição imagética orientada pela semelhança gestual, ao fim, ainda pela visualidade dessa, o índice de perturbação fotográfica se dá pelas faces de crianças que, no regime de afetos que esta foto levanta, faz com que a felicidade dessas expressões faciais compartilhem o mesmo espaço da lugubridade que cerca ainda hoje o imaginário da saudação nazista. Assim, Godard e Miéville constroem uma constelação de afetos imagético-gestuais que nos atenta para a necessidade de passar a história a limpo.

Fig. 49 — *Woman playing tennis* (1900-1915), Jacques Henri Lartigue; fig. 50 — *The Old Place*, reprodução; fig. 51 — *Brigitte Bardot et lapin* (1956), Patrick Bertrand; fig. 52 — *La Règle du jeu* (1939), Jean Renoir; fig. 53 — *The Old Place*, reprodução; fig. 54 — *Jovens e crianças alemãs sudetas marchando em Asch* (1938), autoria desconhecida.

The Old Place parece funcionar como um conjunto constelacional benjaminiano de imagens: fotográficas, fílmicas, pictóricas, escultóricas, velhas e novas, desconhecidas e célebres, ficcionais e documentais, muitas vezes sobrepostas por intertítulos que parecem funcionar como suas possíveis legendas, e por falas que nos orientam no pensamento dos autores. Este ensaio fílmico, assim como os ensaios videográficos oriundos da estética estabelecida para *Histoire(s) du Cinéma*, são obras inteiramente dedicadas à disposição de imagens sem vínculos simultaneamente evidentes e insólitos umas com as outras, onde se realiza uma série de cortes e de reposições, a fim de tornar claras diversas relações potenciais das imagens a partir de uma determinada argumentação, bastante própria, pensada pelos autores.

O filme de Godard põe em questão o conceito de constelação do filósofo alemão em paralelo com o seu conceito de montagem: a imagem que se é, onde o passado entra em ressonância com o presente, que é a aparição única de um distante, por mais próximo que ele esteja, pela qual o próximo iguala-se ao distante. As palavras de Benjamin misturadas com as de Godard e Miéville são narradas enquanto imagens de esculturas antigas são transformadas, através de superposições, em telas do século XIX. Essa superposição é importante, principalmente, para entender o conceito de constelação introduzido por

Benjamin, conceito este que o próprio Godard explicita no filme: a ideia é a aproximação, pois assim como as estrelas se aproximam e se afastam para formar uma constelação, por razão das leis físicas, o mesmo ocorre com determinadas coisas e pensamentos, que se aproximam para formar novas imagens.

A constelação se forma por meio de conexões entre o passado e o presente: essa premissa se torna clara quando se pensa que a obra de arte, do modo como Godard e Miéville parecem entendê-la, é justamente o encontro do passado com o presente. Benjamin, citado por Godard, traduz a obra de arte como aparição, ou seja, como um fantasma do passado, carregado desse *páthos* que perdura. Além dessa forte confrontação temporal, o que Godard e Miéville constroem em *The Old Place* vai além: aqui somos incessantemente apresentados a confrontos espaciais, de suporte e meio técnico e de representações de motivos privados, públicos, históricos e triviais. A radicalidade desta proposta é inquestionável, e se esta obra pode mostrar-se um produto de difícil fruição, muita deve-se a isto.

O exercício continua: após a apresentação de três cartelas em que se lê “DÉSIR DU PASSÉ” (Desejo do Passado), “NAISSANCE DU TEMPS” (Nascimento do Tempo) e “BAPTÊME DU MONTAGE” (Batismo da Montagem), ilustradas por duas fotografias de indivíduos sendo batizados e testemunhando um batismo, seguem-se comparações de imagens dialogais, mas em algumas delas com escritos que parecem orientar o espectador a ver nelas suas semelhanças a partir de suas diferenças espaço-temporais.

Um detalhe do afresco *Fuga in Egitto* (1304–1306), de Giotto, representando José, Maria e o menino Jesus fugindo para o Egito para evitar a perseguição de Herodes, que ordenara o massacre dos inocentes (fig. 55), é comparada com dois refugiados kosovenses fugindo da Sérvia para a fronteira albanesa, no contexto da Guerra do Kosovo (fig. 56), e ao sobreimprimir EGYPTE (Egito) na primeira e KOSOVO (Cosovo) na segunda, nos chama a atenção para o fato de que, ainda que em lugares diferentes, a ação de fugir dos horrores do racismo étnico e religioso e da violência é o mesmo. A fotografia *The Madonna of Bentalha* (1997), de Hocine Zaourar, retratando uma mulher aos prantos por ter perdido diversos parentes no massacre de Bentalha, no contexto da Guerra da Argélia (fig. 57), é mediada por uma fotografia da escultura *Beata Ludovica*

Albertoni (1674), de Lorenzo Bernini (fig. 58), em que a retratada aparece em pose parecida com a da mulher da foto anterior.

Para finalizar esta seção comparativa, somos apresentados a uma reprodução fotográfica, em preto e branco, do afresco *A Expulsão do Paraíso* (1425), de Masaccio, enquadrando conjuntamente as representações de Adão e Eva da cintura para cima (fig. 59). Ao seguir com um plano fechado desta mesma obra, mas em cor (fig. 60), e focalizando a expressão facial de grande dor de Eva, Godard e Miéville parecem querer chamar menos a atenção para o suporte técnico utilizado na obra e mais para sua intenção representacional, ou seja, orientar o olhar do espectador para a continuidade do processo histórico dado pelas imagens antecedentes. Ao justapor representações em técnicas distintas, de épocas e lugares variados, Godard e Miéville, por meio da diferença, lançam luz à repetição de certos acontecimentos, à continuidade do sofrimento humano, e acima de tudo, à representação artística como instrumento de registro, reflexão, elaboração e reescrita da história.

Fig. 55 — *Fuga in Egitto* (1304–1306), Giotto di Bondone, afresco da Cappella degli Scrovegni, Padova; fig. 56 — *Kosovenses fogem em direção à fronteira albanesa* (1998), David Brauchli; fig. 57 — *The Madonna of Bentalha* (1997), de Hocine Zaourar; fig. 58 — *Beata Ludovica*

Albertoni (1674), de Lorenzo Bernini; figs. 59 e 60 — *A Expulsão do Paraíso* (1425), de Masaccio.

O conceito de montagem aqui operado por Godard e Miéville liga-se diretamente ao método constelacional introduzido por Walter Benjamin em suas reflexões sobre a imagem dialética. O método de leitura constelacional de Benjamin, comentado pela dupla nos dois diálogos anteriores, parece ter sido organizado em um sistema inspirado nos trabalhos do atlas *Mnemosyne*, de Warburg: os sinais e diagramas estabelecidos por Benjamin permitiam a realização de leituras transversais e cruzamentos entre seus próprios textos e citações de outros autores. A teoria do conhecimento de Benjamin é precisamente uma teoria da montagem, exercida através de recortes e recomposições.

Nesse plano constelacional, as imagens são fragmentos de memória que, pela sua vida póstuma, impregnaram-se na arte e conservam-se da Antiguidade até os dias atuais. Assim, não é à toa que essas imagens de obras de arte apareçam intercaladas por imagens oriundas de reportagens jornalísticas e documentários, majoritariamente retratando situações de violência e morte, pois a montagem ensaística de Godard e Miéville associa “elementos de natureza muito distintas, icônicos e discursivos, às vezes sonoros”, sem medo de introduzir no filme, e às vezes sob a forma puramente sinalética do evento cinematográfico, associando imagem e som, imaginação e realidade, antigo e contemporâneo, e “documentos filmados mas que nada possuem de ficção, dos quais não aparecem mais que alguns pequenos fragmentos, tão breves quanto atrozes”(DAMISCH, 2005).²¹⁸

Entende-se daí que a associação entre elementos de naturezas distintas constrói uma nova significação, essencialmente dependente dessa montagem. É importante, além disso, ressaltar o caráter fragmentário dessas imagens e dessa montagem, que funciona mais como uma desmontagem — e por esse “descaminho” percebe-se a verdadeira relação que o documento possui com o cinema e com a arte. Esse desvio da montagem faz nascer aí uma rara noção

²¹⁸ DAMISCH, Hubert. *Montage du désastre*. In: Cahiers du cinéma, n. 599, 2005. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Montaje-del-desastre.html>>. Acesso em agosto de 2019.

de imagem, aquela que Walter Benjamin caracterizou como a imagem dialética. O diálogo entre os autores segue, agora atentando-se mais especificamente à questão do trabalho artístico:

J.L.G. — Trabalhar artisticamente não consiste apenas em observar, acumular dados experimentais, e em seguida jogá-los em uma teoria, quadro, romance, filme, etc.

A.M.M. — O pensamento artístico começa pela invenção de um mundo possível, de um fragmento de mundo possível, para o confrontar, por meio da experiência, do trabalho, da pintura, da escrita, do cinema, com o mundo exterior. Este diálogo sem fim entre imaginação e trabalho permite que se forme uma representação sempre mais aguda daquilo que se concordou em chamar de realidade.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Seguindo-se para a parte final do filme, somos apresentados a uma instalação contemporânea de Christophe Cardoen e Patrick Bokanowski (fig. 61), que consistindo numa tela que se agita regularmente no escuro, tal qual uma tela de cinema com vida própria, é sobreimpressa por dois desenhos de Georges Seurat, da década de 1880 (fig. 62), e seguida pela pintura *Soleil jaune sur fond bleu* (1952), de Nicolas de Staël (fig. 63), unindo temporalidades e técnicas diferentes, mas que dialogam por meio da vontade de se relacionarem poeticamente com a realidade.

Fig. 61 — Título não identificado (1997), instalação de Christophe Cardoen e Patrick Bokanowski, Le Fresnoy; fig. 62 — *L'écho, étude pour Une baignade à Asnières* (1883–84), Georges Seurat, Yale University; fig. 63 — *Soleil jaune sur fond bleu* (1952), Nicolas de Staël.

Assim, a dupla parece querer simbolizar sua crença de que a arte, com o cinema incluso nela, é o meio ideal para relacionar o outrora com o agora, pois sendo esta relação dialética, ela não é somente de natureza temporal, mas sim figurativa. Embora *The Old Place* demonstre um tom principalmente elegíaco,

com ocasionais notas de indignação (em especial na exposição da “arte” da atrocidade, ou na comercialização da arte em geral), o filme constrói momentos de certa esperança e humor. Ao fim desta seção, Anne-Marie comenta: “Mesmo assim, tenho a sensação de que há algo que resiste, algo que é original — que a origem sempre estará lá e que ela resiste”.

A última seção de *The Old Place* é introduzida por uma cartela escrita “DÉBUT DE L'ÉTERNITÉ” (Início da Eternidade), que só será seguida por outra cartela mais à frente, esta escrita “A BAO A QOU”, nome da criatura mística da qual a estória ocupará todo este trecho. A seção é iniciada com dois planos de placas em grades que avisam que é proibida a entrada em um determinado ambiente (fig. 64 e 65), planos de origens e épocas distintas, que servem para preparar o terreno do espaço fílmico para a citação fiel de um escrito de Jorge Luis Borges, autor de destaque no conjunto de autores, artistas e filósofos de referência para o pensamento godardiano, oriundo d'O *Livro dos Seres Imaginários*, para contar a lenda da criatura conhecida como A Bao A Qu.²¹⁹

Fig. 64 - *Citizen Kane* (1941), Orson Welles; Fig. 65 - *The Old Place*, reprodução.

A estória é narrada por Anne-Marie Miéville, que começa nos contando que “para contemplar a paisagem mais maravilhosa do mundo, é preciso chegar ao último andar da Torre da Vitória, em Chitor”, pois existe lá “um terraço circular que permite dominar todo o horizonte”, com uma escada em caracol que leva ao terraço, mas que nela só se atrevem a subir aqueles que não creem na fábula contada em seguida:

²¹⁹ Enquanto em *The Old Place* é usado o termo *A Bao A Qu*, optou-se usar aqui também *A Bao A Qu*, pois essa é a forma utilizada na tradução brasileira do referido livro de Borges.

Na escada da Torre da Vitória mora desde o princípio dos tempos o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só desfruta de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a se mover. (GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Essas palavras são ilustradas por imagens de uma edificação contemporânea dentro de um terreno ocupado por muitas e grandes árvores, e por detalhes da pintura *A Torre de Babel* (1563), de Pieter Bruegel (fig. 66) e de uma ilustração que representa um conjunto de livros diversos (fig. 67); assim, como acontece ao longo de *The Old Place*, os autores chamam a atenção, por meio da justaposição de imagens heterogêneas ilustrando um determinado recurso, para o caráter alegórico do assunto discutido.

Fig. 66 — *A Torre de Babel* (1563), Pieter Bruegel; fig. 67 — *The Old Place*, reprodução.

Interessa menos a localização da morada do A Bao A Qu (a já citada Torre da Vitória em Chitor), do que o que ela pode vir a representar, como a Torre de Babel, escolha em si já bastante metafórica. A junção de toda a significação simbólica de Babel é ainda relacionada com a imagem dos livros, o que pode sugerir não apenas o direcionamento do assunto tratado para o campo discursivo das artes, mas também do próprio filme que, ao se compor de materiais diversos e alheios, constrói em si uma alegoria da realidade histórica. Miéville segue:

Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o

A Bao A Qu fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

A ilustração deste trecho é iniciada por um detalhe da obra *The Future Man* (1933), de Paul Klee (fig. 68), planos daquela mesma edificação envolta em verde (fig. 69), um plano de coloridas folhas secas (fig. 70), uma reprodução da pintura *Study of a man talking* (1981), de Francis Bacon (fig. 71), outra da gravura *The Temptation of St. Anthony* (1635), de Jacques Callot (fig. 72), representando Santo Antônio lutando contra uma fera e alguns pequenos demônios, e uma ilustração de um objeto indefinido, de formas imprecisas, em preto e branco (fig. 73). Para o trecho da continuação do diálogo, somos apresentados à pintura *Mère et Enfant* (1865), de Honoré Daumier (fig. 74), a duas esculturas tomadas por sombras representando misteriosas figuras humanas (fig. 75) e à pintura *Le jour* (1891), de Odilon Redon (fig. 76).

Fig. 68 — *The Future Man* (1933), de Paul Klee, Kunstmuseum, Suíça; figs. 69 e 70 — *The Old Place*, reprodução; fig. 71 — *Study of a man talking* (1981), Francis Bacon; fig. 72 — *The Temptation of St. Anthony* (1635), Jacques Callot, Metropolitan Museum of Art; fig. 73 — *The Old Place*, reprodução; fig. 74 — *Mère et Enfant* (1865), Honoré Daumier; fig. 75 — *The Old Place*, reprodução; fig. 76 — *Le jour* (1891), Odilon Redon, Kröller-Müller Museum, Holanda.

Essas imagens ilustram o seguinte texto:

O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor pouco perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém, quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois, ao descer o peregrino, o A Bao A Qu cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. (GODARD-MIÉVILLE, 1999)

O trecho final desta seção e de *The Old Place* é ilustrado pelo conjunto de três obras que se assemelham por retratarem crianças sendo cuidadas e protegidas: *The wife of the giant looks after the children* (1862), de Gustave Doré (figs. 77 e 78), *The Children with the bath* (s.d.), de Honoré Daumier (fig. 79), e *Chrystus i Dzieci* (Cristo e as crianças) (1908), de Wojtkiewicz Witold (fig. 80). A essas imagens, se segue mais um plano retratando folhas outonais e um detalhe da pintura *Gabrielle d'Estrées and one of her sisters* (final do séc. XVI), de autoria desconhecida, para representar um ideal de pele lisa como pêssego, remetendo à sensação experimentada ao tocar o A Bao A Qu.

Figs. 77 e 78 — *The wife of the giant looks after the children* (1862), de Gustave Doré; fig. 79 — *The Children with the bath* (s.d.), de Honoré Daumier; fig. 80 — *Chrystus i Dzieci* (Cristo e as crianças) (1908), de Wojtkiewicz Witold.

Anne Marie-Miéville continua, e Godard conclui:

A.M.M. — Só é possível vê-lo bem quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos de seu corpo, que, como pequenos braços, o ajudam a subir, definem-se claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego. No curso dos séculos, o A Bao A Qu chegou apenas uma vez à perfeição.

J.L.G. — O capitão Burton registra a lenda do A Bao A Qu em uma das notas de sua versão de *As Mil e Uma Noites*. E se nós julgamos apropriado terminar o filme com este texto, é porque ele é sua ilustração.
(GODARD-MIÉVILLE, 1999)

Ao fim, seguem os créditos finais, acompanhados novamente de um trecho de *Zemlya* (1930), de Aleksandr Dovzhenko (fig. 81), no qual se vê um homem correndo e gritando, e de um plano de *Faces* (1968), de John Cassavetes (fig. 82), retratando uma jovem mulher tomada pelo riso. A utilização de trechos dessas duas obras para a conclusão do filme, para além de sugerir um final consideravelmente esperançoso, salienta um tom afetivo do filme. Isso pois, não suficiente estes dois trechos já terem aparecido em *Histoire(s) du cinéma*²²⁰ não nos parece ocasional que uma obra encomendada por uma instituição de artes visuais que se propõe a discutir o lugar da arte no século que findava, termina com reproduções oriundas especificamente do cinema, e de diretores tidos afetuosamente como admiráveis dentro do universo godardiano de referências.

Fig. 81 — *Zemlya* (1930), Aleksandr Dovzhenko; fig. 82 — *Faces* (1968), John Cassavetes.

²²⁰ Em *Histoire(s) du cinéma*, o trecho referente ao filme de Dovzhenko aparece aos 10'22 do episódio 4A-*Le contrôle de l'univers* e o trecho referente ao filme de Cassavetes é introduzido aos 32'42 do episódio 4B-*Les signes parmi nous*.

Tomando como certa a última frase do filme, pode-se compreender primeiramente a criatura A Bao A Qu equivalente àquilo que entenderíamos como Arte ou pensamento poético, a figura dos visitantes da Torre da Vitória como equivalentes ao conceito de realidade, e a subida à torre como o fazer artístico de criar novas realidades possíveis, aos moldes dos significados que estes termos tiveram ao longo do filme-ensaio; por este prisma, é possível entender que, assim como A Bao A Qu é sensível aos valores das almas humanas, a arte também o é.

Porém, assim como todas as reflexões operadas dentro de *The Old Place*, esta também não é tão simples, construindo-se de maneira dialética: a separação absoluta entre A Bao A Qu e os visitantes não é possível, pois a própria separação entre arte e realidade nunca existiu, e é por isso que a criatura vive em estado letárgico, só desfrutando de vida consciente quando alguém sobe a escada; A Bao A Qu é a arte que só toma forma pelo contato com a realidade, objetivando a melhor reflexão desta, mas também é a realidade que espera ser vista, notada, para ganhar vida e ser modificada, pois a arte não apenas lida com o real, ela também pode sê-lo. É por meio do trabalho artístico que a alimenta com pedaços da realidade, que a arte toma forma, assim como a criatura descrita por Borges apenas toma forma com a subida da visita humana à torre; se A Bao A Qu só pode tomar sua forma perfeita no último degrau, quando o ser que sobe é evoluído espiritualmente, supõe-se que a arte só pode atingir seu último grau de perfeição quando a realidade que ela representa for justa.

Para Miéville e Godard, como o ser imaginário do conto, a arte, e a própria realidade, se ressentem das injustiças e desigualdades históricas, mas diferente da criatura mística que já atingiu a perfeição uma vez, a arte ainda espera por este dia, e sendo ela própria uma maneira de intervir no sensível do real, há de se manter, há de produzir.

4. LIBERTÉ ET PATRIE²²¹

4.1 Introdução

Liberté et Patrie (2002), filme dirigido por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, é um filme-ensaio encomendado pela Expo Suisse, exposição nacional suíça de 2002, em vídeo e colorido de aproximadamente 20 minutos de duração. Continuamos a destacar a direção conjunta desta obra, uma vez que foi a última obra com assinatura de ambos até o presente momento. Este fato, porém, não deve ser entendido como o fim de uma parceria profissional e até afetiva entre a dupla, já que Miéville colaborou também nos longas-metragens *Notre musique* (2004) e *Film socialisme* (2010), e o último filme de Godard, *Le livre d'image* (2018), carrega uma dedicatória para a cineasta franco-suíça.

Essa cumplicidade mantida toma a forma de um filme-encomenda cujo título retoma o lema do cantão²²² de Vaud,²²³ cantão francófono da Suíça, situado na parte ocidental do país. Em vinte e dois minutos, o filme conta, atualizando-o, a vida de Aimé Pache, um pintor imaginário inventado por Charles-Ferdinand Ramuz em um romance de 1911, "Aimé Pache, peintre vaudois". Godard e Miéville sonham com a vida e com as viagens do artista, a quem a exposição suíça encomendaria uma obra intitulada "Liberdade e Pátria". Baecque, comentando a carga fortemente autoral dos materiais selecionados para compor o filme, esclarece que as mãos que aparecem pintando são de Godard, e "as

²²¹ Uma tabela, feita por nós, que identifica a origem da maior parte das imagens e músicas que compõem a obra pode ser verificada em:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/13LeeLgePfYObbzbT_8X1MsaFz39FBL8LG8a3OXlrq4A/edit?usp=sharing

²²² Um *Cantão Suíço*, historicamente, é considerado um estado soberano, com fronteiras próprias, além de um exército e de uma moeda. A estrutura federal recente foi estabelecida em 1848, mas mesmo atualmente, por exemplo, o cantão de Genebra refere-se a si mesmo como República e Cantão de Genebra.

²²³ O brasão de armas do cantão de Vaud é o único da Suíça com palavras inscritas, a saber, "Liberdade" e "Pátria". A palavra "liberdade" refere-se à independência obtida em 1791, operada num processo inspirado pela Revolução Francesa (1789). Abandonou-se, naquela época, a palavra "Igualdade" pois parecia demasiadamente revolucionária e francesa, para substituí-la pela palavra "pátria", que se refere tanto ao cantão de Vaud quanto à Suíça.

imagens da jornada do pintor 'do outro lado da poça', em direção à França, em Paris, depois de um balé de TGV na estação de Lausanne", ²²⁴ são oriundas de *Éloge de l'amour* (2001), vistas em preto e branco da capital.

Com *Liberté et Patrie*, Godard e Miéville prestam uma bela homenagem a "Aimé Pache, peintre vaudois", mantendo-se mais fiéis à maneira bastante particular que eles entendem seus temas do que aos eventos específicos dos personagens retratados por Ramuz. A relação entre o regional e o universal, ou entre natureza e arte; a representação da luta do artista como um ato de fé e um aprendizado vital; o movimento entre dois países com paisagens e idiossincrasias diferentes — todos esses temas são tópicos importantes do romance a que Godard e Miéville se atentam e adaptam de forma autoral. Eles encontram uma nova maneira de elaborá-los, usando diferentes meios e métodos, criando um diálogo poético e ensaístico com a fonte que os serve de inspiração. E, ao fazerem isso, como veremos mais adiante neste capítulo, eles acabam apagando as fronteiras entre ficção e realidade, mas também, e mais importante, entre reflexão e arte.

"Aimé Pache, peintre vaudois", é considerado o trabalho mais autobiográfico de Ramuz, e é notável como a dupla de cineastas encontra em seu ensaio uma maneira complexa de explorar esse ângulo, fazendo com que ela também abarque um tom pessoal deles mesmos. *Liberté et Patrie* não apenas reinventa incidentes da vida de Aimé, mas altera toda a sua linha do tempo (saltando do século XIX para o século XX, por exemplo); logo, o filme está cheio de detalhes que podem ser encontrados nas biografias de Godard e Miéville: a comissão do quadro de Aimé na Expo 02 coincide com a comissão de seu próprio filme; cita-se uma certa cafeteria em Rolle, a vila suíça onde o casal vive nas últimas décadas; as referências à morte do cinema e aos diferentes pontos de vista das imagens expressas pelos pais de Aimé não são estranhas às preocupações dos cineastas; a performance em Lausanne de "Les Faux Nez", de Jean-Paul Sartre, que leva à viagem de Aime à França foi, de fato, uma peça encenada em 1948 pelo ex-diretor da Cinemateca Suíça Freddy Buache.²²⁵

²²⁴ BAECQUE, 2010, p.812.

²²⁵ Amigo pessoal de longa data de Godard, Freddy Buache chegou a fazer uma pequena participação não creditada em *King Lear* (1987) como Professor Kozintsev ("Professor Quentin"),

E, no entanto, *Liberté et Patrie* está longe de ser um filme-biografia de um indivíduo fictício criado por uma mera transposição dos fatos reais que compõem a vida dos cineastas. A figura de Aimé surge nos interstícios, entre uma fotografia de Ramuz e uma foto de uma criança de *Las hurdes* (1933), de Luis Buñuel. Mas ele também é o pequeno Johan em *The Silence* (1963), de Ingmar Bergman, descobrindo sua primeira mulher nua em uma reprodução em preto e branco de Rubens. Em outro momento, ele é o protagonista de *Sunrise* (1927), de F.W. Murnau, tentando superar a escuridão que domina sua arte e vida pessoal.

A vida de Aimé é narrada por duas vozes (as de Jean-Pierre Gos e Geneviève Pasquier), mas também com as palavras e obras de muitos: clipes de filmes de Alexander Dovzhenko, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty (e, claro, Godard e Miéville); músicas e canções de Ludwig von Beethoven, Serge Gainsbourg e Philippe Val; desenhos de Pablo Picasso e Honoré Daumier; pinturas de Diego Velázquez, Arnold Böcklin, Georges Seurat, Alexej von Jawlenski, Nicolas de Staël e Kazimir Malevich; notas de Ludwig Hohl e Ludwig Wittgenstein sobre a natureza da leitura e do pensamento; fragmentos literários de Hermann Broch (“A Morte de Virgílio”), Jacques Chardonne (“Claire”) e Rainer Maria Rilke (“O Livro da Pobreza e Morte”); uma máxima de François de La Rochefoucauld e uma descrição de Joan Miró; uma anedota de Paul Cézanne (sua recusa em dar títulos a suas pinturas), um conceito de Paul Klee (“a pré-história do visível”)...

Godard e Miéville, em um trabalho de apropriação radical, reescrevem, repintam e reeditam as infinitas citações que aparecem no filme. Praticando uma forma complexa de colagem, eles tratam suas fontes como matérias-primas que se combinam para dar à luz algo novo — mas não como as partes ou fragmentos de um todo fixo. Inseparáveis, todas essas citações visuais, musicais e literárias dialogam organicamente umas com as outras. Entrelaçadas, elas se tornam os verdadeiros eventos de uma hipotética vida, vida esta que se move através de Aimé. A trajetória de Aimé entre a França e a Suíça é de fato a trajetória de Godard e Miéville (eles também cresceram no cantão de Vaud e, depois de

e foi a ele quem Godard dedicou seu curta-metragem *Letter to Freddy Buache* (1982). In: DUFUOR, Jean. *Les Faux-Nez: des tréteaux à la boîte à chansons. Archives vivantes*. Editions Cabedita. 2009.p. 23.

passarem muitos anos em Paris, retornaram à região-natal). Mas também foi a trajetória do próprio Ramuz. Em *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), ele escreveu:

Durante doze anos, passei vários meses por ano em Paris; e aquelas viagens de Paris para minha casa, e de minha casa para Paris, eram minhas únicas viagens! É a própria Paris que me libertou de Paris. Ensinou-me, em sua própria língua, que devo servir (ou pelo menos tentar servir) à minha própria língua. Pois devemos distinguir entre suas lições imediatas e as lições que importam profundamente: e a lição mais profunda é sem dúvida que, sendo tão surpreendentemente em si mesma, ela ensina você a ser você mesmo. Ela obedeceu a certas leis: e isso ensina você a obedecer às suas.²²⁶

Contra a espinha dorsal da vida de Aimé, *Liberté et Patrie* constrói uma profunda meditação poética sobre a relação entre pátria e liberdade — os termos inscritos na bandeira do cantão de Vaud, as palavras que formam o título da pintura em grande escala de Aimé e do curta-metragem de Godard e Miéville. Associados à Suíça e à França, ao pai e à mãe, às mãos e aos olhos, esses termos tornam-se verdadeiras noções conceituais que delineiam todo o universo do filme. “Pátria” e “liberdade” podem se enfrentar, embora não devem ser entendidas como opostas, mas como locais complementares de uma decantação intermitente.

Muitos dos pintores, escritores, cineastas e filósofos citados em *Liberté et Patrie* compartilham a condição de terem vivido e trabalhado em duas diferentes localidades. Essa condição “de fronteira” não precisa ser literalmente geográfica, mesmo que muitas vezes o seja. Lembremos que Godard, no final de *JLG/JLG: Autoportrait de décembre* (1994), comenta tratar-se de uma questão de “paisagens infantis do passado, sem ninguém nelas”, mas também de “paisagens mais recentes, onde as coisas foram filmadas”, e que talvez duas noções diferentes de pátria pudessem surgir, “uma pátria dada e uma pátria conquistada”.

²²⁶ RAMUZ, Charles-Albert. *Paris, notes d'un Vaudois*. Librorium Editions, 2018, p. 114.

No início de *Liberté et Patrie*, é feita uma distinção entre imagens e representações: “Vamos ver a diferença. Tentando ver alguma coisa. Tentando imaginar algo. No primeiro caso, você meio que diz: ‘Olhe bem ali’. E no segundo, ‘feche os olhos’”. Somos tentados a pensar em termos de contrários, mas outra formulação esclarece o assunto: “Podemos dizer que o som que ouvimos está em um espaço diferente do que imaginamos”. Nunca se trata de termos opostos, mas de espaços inter-relacionados: França e Suíça, os olhos e as mãos — e, no meio, a fronteira sombria e confusa como condição por excelência do artista, segundo Ramuz.

Quando os pais de Aime morrem, o pai é enterrado em Tannay e a mãe em Yvoire, do outro lado do lago Genebra. Em um dos momentos mais bonitos de *Liberté et Patrie*, uma vista sobre o lago é formada por duas camadas diferenciadas — na metade inferior monocromática, a vila coberta de breu e as águas transparentes em movimento; no topo, altamente saturado, o céu azul e as montanhas, e um sol brilhante e alaranjado. Lentamente, essa imagem se transforma em duas faixas de amarelo e azul que evocam as experiências de Mark Rothko com cores, agora carregadas da afetuosa implicação: “Pátria e liberdade quando as viu pela janela, sobre os telhados. O pai aqui, a mãe à frente. E, no meio, a linha de flutuação que ele aprenderá mais tarde com Rothko” (fig. 1).

Fig.1 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Comentando sobre o filme, Antoine de Baecque percebe que certas evocações que a obra faz da França e de Paris acabam sendo oportunidades de construir alguns trechos bastante engraçados e irônicos, como no momento intitulado “AUX ARMES CITOYENS”, onde ouve-se na trilha sonora a versão reggae da “Marselhesa”, de autoria de Serge Gainsbourg,²²⁷ acompanhada por imagens de Jean-Pierre Léaud como Saint-Just em *Week-end* (1967), e Piccoli como general Caffarelli em *Adieu Bonaparte* (1985). Baecque opina também que essas evocações permitem a Godard “certos pitacos sobre arrogância hexagonal nacional”:²²⁸ “A única vez em que vimos um tirano da Europa [Napoleão] liberar algo em vez de escravizá-lo, é o cantão de Vaud...”.²²⁹

Para Baecque, a parte mais sensível de *Liberté et Patrie* é também a mais pessoal, lembrança íntima e melancólica que faz de Pache um *alter ego* de Godard: “O passado nunca está morto, mas os anos passam. O pai está enterrado em Tannay, a mãe em Yvoire, do outro lado do lago. Os dois cara a cara na morte”. É também a evocação do “retorno à terra natal, filmado pelo cineasta em belos planos verdejantes nos arredores de Rolle, atravessado pela beleza do Jura ao quarteto opus 132 de Beethoven”,²³⁰ uma homenagem a esta “terra valdense que forma um todo, harmonioso e completo”, que “poderia viver dobrada sobre si mesmo, sem ter a necessidade do resto do mundo”, este “país real, melhor que um cantão, que uma província, essa outra coisa”.

²²⁷ Esta canção é a faixa-título do álbum *Aux armes et cætera* (1979), o décimo terceiro da carreira de Gainsbourg, uma adaptação reggae do hino nacional francês. A estória da canção em si é cheia de polêmicas e até mesmo engraçada. Logo após sua primeira aparição na televisão, em 1º de abril de 1979, a música tornou-se um grande sucesso, mas também foi considerada provocativa, pois foi percebida por alguns como um insulto à República Francesa; na época, Gainsbourg chegou a receber ameaças de morte. Um jornalista do *Le Figaro* chegou a acusar a composição de alimentar o antissemitismo (Gainsbourg era de família judia) “tentando ganhar dinheiro com o hino nacional”. Outros críticos não gostaram que o texto original estivesse editado, com metade do refrão sido cortado (incluindo a seção mais militar da música), e da inclusão do termo “etc...”, entendido como um elemento vulgar dentro de uma composição de tom grandioso e revolucionário. Alguns anos depois, porém, em 1981, Gainsbourg comprou o manuscrito original da Marselhesa em um leilão, assinado pelo compositor Claude Joseph Rouget de l'Isle. Gainsbourg então mostrou aos críticos que sua versão era, de fato, mais próxima do original do que qualquer outra versão gravada, pois o manuscrito mostrava claramente as palavras “Aux arms et cætera...” para o refrão, pois de l'Isle, não se incomodando em escrever o refrão completo a cada vez, preferiu encurtá-lo utilizando o termo “etc”. In: COLLIN, Anne. *Outrage au drapeau: Gainsbourg et la Marseillaise*. Publicado em 26 de abril de 2010, disponível no site < <https://www.nouvelobs.com/politique/20100426.OBS3032/outrage-au-drapeau-gainsbourg-et-la-marseillaise.html> > Acessado em janeiro de 2020.

²²⁸ BAECQUE, 2010, p. 812.

²²⁹ Como dito em *Liberté et Patrie* (2002).

²³⁰ BAECQUE, 2010, p. 812.

Liberté et Patrie, assim como *The Old Place*, é dos vídeo-ensaios godardianos mais repletos de imagens oriundas do campo das artes visuais, aqui com destaque especial para as reproduções de pinturas, já que o personagem-mote desta obra é um pintor. Se por um lado *Liberté et Patrie* não tematiza tão diretamente o campo das artes visuais como *The Old Place*, por outro, por ocasião de narrar a estória de vida de um personagem pintor, nele se destaca um recorrente uso de reproduções de pinturas célebres e cenas de pinturas em execução.

Não suficiente, como apontaremos ao longa da análise da obra, é importante frisar o notável trabalho de tratamento cromático operado pelo dispositivo videográfico nas imagens deste filme. Isso é perceptível em duas ações da direção de Godard e Miéville nesta obra: primeiramente, na cuidadosa operação exploratória do quadro por meio da movimentação da câmera no assunto pictórico, que busca enfocar determinadas partes de uma pintura e, muitas vezes também, em seguida, levar o olhar do espectador a fazer um caminho em direção a outra parte; em segundo lugar, nas alterações colorísticas feitas em cima das cores originais de algumas reproduções fotográficas, modificando um conjunto de imagens para carregá-las, por meio de um experimento essencialmente plástico, de um simbolismo bastante atrelado às cores da bandeira da França e aos ideais da Revolução Francesa de 1789.

Liberté et Patrie é também uma das colaborações mais acessíveis de Godard e Miéville, tendo em vista que se trata de um filme permeado de reflexões, mas guiado por uma narrativa ficcional. Ao contrário de outras obras da dupla, *Liberté et Patrie* é construído sobre uma narrativa reconhecível, forte o suficiente para acomodar facilmente todas as inconveniências da peça: uma estrutura digressiva, dividida em capítulos, cheia de pausas repentinas e acelerações rápidas; uma mistura de materiais onde as grandes obras de arte e da música clássica coexistem, sem hierarquia de valor, ao lado de desenhos infantis, canções *pop*, trechos de filmes, ilustrações de revistas, citações literárias, fotografias e capas de livros. O lirismo narrativo-ensaístico deste curta pode surpreender até os espectadores mais acostumados com o trabalho videográfico de Godard, daqueles realizados ao fim dos anos 70 até aqueles do início dos anos 2000.

Aquele complexo jogo formal moldado em *Histoire(s) du cinéma* se repete em *Liberté et Patrie*, pois da mesma maneira que a dupla nunca tem medo de interromper repentinamente uma música ou cortar em *black* sem usar qualquer tipo de transição, eles não hesitam em misturar imagens em preto e branco com imagens em cores, imagens estáticas com imagens em movimento, ou fotos de paisagens com reproduções pictóricas. Enquanto eles costumam usar fotografias e reproduções em quadros estáticos, parece sempre haver algum tipo de movimentação no filme, uma sensação de pulsação naquilo que é estático. Como se, por meio de uma entrelaçada e dinâmica montagem, as imagens do filme estivessem sempre tendendo a um novo estado: ampliando-se ou recuando-se, congelando-se, abrindo-se ou sendo possuídas por outra imagem.

Às vezes, a imagem criada a partir da combinação de diferentes fontes exhibe ruídos, pois as diferenças imanentes entre elas são inconciliáveis e, por isso, nunca se fundem, tendo de viver simultaneamente, lado a lado, assim como os conceitos de “Pátria” e de “Liberdade” dentro da obra. Em outros momentos, os cineastas se concentram em certas partes, formas ou cores, para criar uma linha semelhante à comentada linha de flutuação de Rothko: a zona fronteira na qual dois assuntos se encontram e se transformam, tornando-se indistinguíveis por um momento, pois fundidos. Uma pintura emergindo como um véu que define os contornos de um rosto, uma rosa branca nascida dos raios do sol, um trem cruzando o corpo de uma criança, um traço de cor que aparece como uma fantasmagoria na parte inferior do quadro, ou perfurando o centro da imagem.

A passagem em que Aimé conhece sua futura esposa nos dá um bom exemplo desse dinâmico trabalho de sobreposição. Ela começa com fragmentos de Philippe Val tocando sua música "L'embarquement", e enquanto a música continua, surge o que parece ser uma fotografia publicitária de Susan Hayward, na qual ela olha atentamente para um homem acendendo seu cigarro (fig. 2). As bordas da fotografia foram obscurecidas, apagando a figura masculina, mantendo apenas o braço, mais claro na mão, apontado para ela. As cores são vivas e quentes, e a sombra de um pássaro que passa é lançada sobre a parede. Quando a foto começa a desaparecer, uma fotografia em preto e branco de Ramuz com uma expressão séria começa a aparecer. A figura de Hayward é então absorvida pela face do escritor suíço.

Fig. 2 — Susan Hayward posando para uma publicidade da marca de cigarros Chesterfield, 1950, por Paul Hesse; fig. 3 — *Bande à part* (1964), de Jean-Luc Godard; fig. 4 — *An American In Paris* (1951), de Vincente Minnelli; fig.5 — *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson.

A música para e os narradores nos contam como Aimé, depois de sair de um concerto, notou uma jovem garota de vestido branco. Ao longo de um plano em preto e branco de um trem que chega à plataforma da estação de metrô ²³¹ (fig.3), uma mancha vermelha aparece na parte inferior da tela como uma gota de sangue. O clipe do trem desaparece lentamente e a mancha vermelha cresce na figura de uma mulher em um vestido branco, de costas para nós (fig.4). Ela parece estar voando — como um pássaro ou um anjo — sobre os trilhos. Uma mão masculina aparece,²³² de perto, como se estivesse tentando pegar o corpo minúsculo da mulher. Mas seu corpo desaparece, permitindo que a mão feminina complementar se torne visível (fig. 5). Uma frase de *Adam et Eve* (1932), de Ramuz, fecha esta passagem: “Ele decide voltar para casa, ela aceita. Ela descansa a cabeça no ombro dele, porque o amor é pesado de suportar”.

²³¹ Emprestada de *Bande à part* (1964), de Godard.

²³² Proveniente de *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson.

Liberté et Patrie começa se referindo ao 11 de setembro de 2001 ("quando todo mundo estava dizendo: 'Ninguém nunca pensou nisso'").²³³ Esse comentário desencadeia uma determinada reflexão emprestada de Wittgenstein sobre a natureza do pensamento que, posteriormente, será correspondida — à medida que a câmera se move através de duas pinturas, ocultando partes dos rostos e concentrando-se em seus olhos (fig. 6) — com as ideias do filósofo sobre a percepção e a interpretação de aspectos.

Fig. 6 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

A referência ao 11 de setembro retorna, no entanto, mesmo que apenas implicitamente, quando o cantão de Vaud é apresentado como um “todo completo e harmonioso que poderia viver por si só, sem a necessidade do restante do mundo.” Aqui, se coloca o contraste entre um país que é o centro do mundo capitalista e um momento na história em que todos os olhos estavam voltados para ele (devido ao ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center), e uma pequena região que, apesar de tudo, “mais do que um cantão ou uma província, um verdadeiro país”, poderia se abster de manter contato externo, por bastar-se em si mesma, o que introduz o tema da relação entre o regional e o universal, um dos temas de destaque no filme.

Mas a menção do “pensar” em “ninguém nunca pensou nisso” também desencadeia o uso de uma técnica bastante empregada por Godard e Miéville: o corte rápido, repetitivo e alternado entre duas imagens diferentes que piscam em rápida sucessão (aqui, um avião e uma explosão de luz). O caráter fugidio e

²³³ Como dito em *Liberté et Patrie* (2002).

enigmático do pensamento leva ao uso desse procedimento novamente quando Aimé assiste a uma mulher nua pela primeira vez e isso "provoca algo nele", ou quando ele começa a experimentar a rica variedade de cores, por meio da pintura a óleo. Em outro momento, o fragmento de uma reprodução dos banhistas de Seurat, em *Une baignade à Asnières* (1884), é intercalado, usando o mesmo método, com uma cópia de *Nu bleu couché* (1955), de Nicolas de Staël. Ambas as imagens exibem uma combinação tricolor semelhante, mesmo que os tons das três cores principais (azul, vermelho, branco) sejam diferentes, estando mais intensas e saturadas na última pintura. Essas também são as cores da bandeira francesa e, de fato, desencadeiam o quarto capítulo do filme, dedicado à revolução valdense e à intervenção de Napoleão que libertou a região do jugo dos berneses de língua alemã. O capítulo que abriu com a bandeira francesa termina com a bandeira do cantão de Vaud, onde a pátria e a liberdade procuram se irmanar.

A história de Aimé começa quando a pergunta inicial ("Quando ele recebeu a comissão?") é ligeiramente reformulada ("Por que ele recebeu a comissão?"). A mudança de uma única palavra abre então duas séries de eventos, estórias diferentes que são, em ambos os casos, históricas, geográficas e políticas. Há, em *Liberté et Patrie*, um constante movimento de retorno e recuo, um incessante movimento de retrocesso, um retorno a certos pontos ou ideias que muitas vezes são desdobrados em novas considerações; assim, muito do que foi dito e mostrado no início da obra remete àquilo que aparece em seu fim.

No final, quando Aimé volta a pintar após a tristeza profunda causada pelo abandono de sua esposa e da morte de seu filho, vemos — através de aproximadamente nove planos independentes, intercalados com planos em negro — o processo de compor sua pintura. A passagem começa com a mão do pintor colocando primeiramente as crianças e a estrada. Ele cobre o preto, o branco e o cinza do fundo com cores vibrantes: primeiro os vermelhos, depois os azuis e então, os verdes. Porém, quando a pintura parece terminar, seu pincel começa a cobrir novamente as figuras em preto e todo o quadro é repintado, com cada vez mais camadas de cores e formas. Ao fim, tem-se um processo pictórico registrado graças ao suporte cinematográfico, que parece buscar traduzir em

imagens aquilo que é narrado ao fim e se coloca como mote do ensaio: “Pés na pátria e olhos na liberdade”.

4.2 Literatura: uma primeira paixão

A principal linha narrativa de *Liberté et Patrie* diz respeito à história de Aimé Pache, um pintor nascido no cantão Vaud, de uma família modesta. Após a morte de seus pais, Aimé se muda para Paris para seguir sua vocação de artista. Lá, ele vive humildemente, vai a todas as exposições e estuda os mestres. Algum tempo depois, com sua esposa, ele volta à sua terra natal. O casal tem um filho, mas depois de uma série de eventos infelizes, o filho morre e, desolada, sua esposa o abandona. Ele, então, abandona a pintura e se retira para a floresta para viver em solidão. Lentamente, Aimé começa a se recuperar, e volta à vida e à pintura. Um grande quadro encomendado pela Expo 2002 serve como pretexto usado por Godard e Miéville para fazer seu filme.

Esse pretexto, no entanto, é fictício, e nunca assumido dentro do ensaio. Aimé Pache, aquele “pintor que nunca é mencionado na história da arte”, é o protagonista do romance de 1910 de Charles Ferdinand Ramuz, escritor caro a Godard. Bacque, em seu estudo biográfico de Godard, nos lembra que *Aline*, o primeiro roteiro que o cineasta escreveu em sua vida,²³⁴ em 1949, foi baseado num romance homônimo, de 1905, de Ramuz; tratava-se da estória de uma jovem grávida abandonada por seu amante. Além disso, *Les Signes parmi nous*, título do último capítulo de *Histoire(s) du cinéma*, aquele justamente dedicado a Anne-Marie, foi emprestado de um curto romance homônimo de Ramuz.

Mais que indício do apreço de Godard pela obra de Ramuz, essas são provas de sua antiga e profunda ligação com a literatura. Tomemos, por exemplo, o texto crítico que Godard dedicou, no número 89 da *Cahiers du Cinéma*, de novembro de 1958, ao filme *Une Vie* (1958), de Alexandre Astruc. Nele, Godard

²³⁴ Segundo Baecque, porém, este roteiro encontra-se perdido. In BAECCUE, 2010, p. 812.

cita nomes como Thomas Hardy e William Faulkner, e recorre a Ramuz e a Baudelaire para melhor analisar, de acordo com sua visão, a adaptação de Guy de Maupassant feita por Astruc; assim, ele caracteriza o vestido usado por Pascale Petit de um “amarelo-Baudelaire”, e os olhos de Maria Schell de um “azul-Ramuz”, justificando a escolha deste último por entender que, por detrás dos personagens Jeanne e Julien, o que Astruc filma é o rosto de *Aline*, ou de *Jean-Luc perseguido*, personagens de obras homônimas de Ramuz. Godard continua:

Por que se surpreender? Sabe-se já desde algum tempo da admiração que tem pelo autor de *Les signes parmi nous*. E antes por que o autor de *L'albatros*? Porque o primeiro plano de *Une vie* assombra todo o filme com a sua efígie baudelairiana. Porque Maria Schell corre a toda velocidade em direção ao mar e o vestido de Pascale ilustra como um eco o mais famoso verso daquele que disse a Manet: “Você é o primeiro na decadência da nossa arte”.²³⁵

É bom lembrar que o diálogo entre cinema e literatura visto em Godard é apenas mais um dentro de um contexto mais amplo, e bastante frutífero no território francês. Alexandre Astruc, Eric Rohmer, Louis Delluc, André Malraux, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Jean Cocteau, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras são outros autores que, sendo socialmente entendidos como escritores, em algum momento de suas trajetórias se dedicaram à direção cinematográfica. Tradição pouco vista em outros países, na França, país de longa e exemplar tradição vanguardista, de invenções e estudos interdisciplinares, gerou uma forte linhagem. Lembrando da admiração do adolescente Godard por Malraux e Cocteau, pode-se entender que a aproximação entre cinema e literatura feita por eles é mais uma influência para o autor Jean-Luc Godard.

Para além de uma herança familiar,²³⁶ essa verdadeira paixão pelas letras, que vemos em suas citações de Ramuz, Baudelaire ou Faulkner, foi sua primeira

²³⁵ GODARD, Jean-Luc. *Ailleurs*. Cahiers du cinéma nº 89, novembro 1958, pp. 50–53.

²³⁶ Baecque nos conta que, motivado pelo pai, é que Godard descobre os romancistas austro-germânicos, principalmente Robert Musil, Hermann Broch e Thomas Mann. Pela mãe, oriunda de uma família rica e com um pai próximo de alguns célebres escritores, em especial Paul Valéry, é que ele é mais influenciado, havendo sido presenteado por ela com um exemplar original de *Nourritures terrestres*, de André Gide, já na infância. Nesta herança, o autor em destaque é, sem dúvidas, Valéry, escritor que frequentava a residência de seu avô materno: a cada aniversário de casamento de seus avós, esperava-se que Godard recitasse “Le Cimetière marin”, importante

dentre todas as artes. Na adolescência, Godard chegou a pensar em ser escritor, e no momento seguinte de sua vida, quando era um jovem adulto, essa sua paixão foi uma notável influência em sua atividade de crítico cinematográfico. Godard foi o crítico da *Cahiers* que mais citou escritores, e cujas referências literárias são as mais numerosas. Na verdade, elas são inumeráveis: Giraudoux, Gide, Stendhal, Goethe, Kleist, Laclos, Baudelaire, Diderot, Sartre, Racine, La Bruyère, Dostoievski, Flaubert, Valéry, Bernanos, Corneille, Balzac, D.H. Lawrence, Defoe, Simenon, Malraux, Hardy, Moravia, Marivaux, Proust, Joyce, Rousseau, Montherlant, Poe, Ramuz, Cocteau, La Fontaine, Rimbaud, Queneau, Bossuet, Ronsard, Aragon, Walter Scott, Apollinaire, Mlle de Scudéry...

Baecque nos chama a atenção para o fato de que o conjunto de 116 textos que Godard escreveu para a *Cahiers* enquanto crítico é prova incontestável de um estilo de escrever: a escrita de Godard não se assemelha àquela dos outros críticos de seu tempo, sendo impossível compará-la ou confundi-la. Sua escrita é “literária, às vezes até um pouco empolada, pesquisada, mesmo quando jogada rapidamente no papel”. Esse estilo denota um gosto pela fórmula: o Godard crítico já dominava a arte do aforismo, que se reencontraria em seu cinema. Ele disse sobre seu amor à fórmula, que lhe remete à prática infantil do jogo de palavras, pois o aforismo “resume alguma coisa, sempre permitindo outros desenvolvimentos”, pois não se trata apenas do “pensamento, mas sim de um traço do pensamento”.²³⁷

Segundo Baecque, essa preocupação claramente estilística é comum a todos os críticos dos primeiros anos da *Cahiers du cinéma*, pois a revista procurava se constituir segundo uma ambição literária, ignorando “muito voluntariamente os aspectos técnicos do jargão de cinema”,²³⁸ para focar-se num discurso de vocação mais filosófica e universal. Porém, dentro deste grupo de críticos

poema de Valéry; dele, o jovem Godard chegou até mesmo a receber aulas de latim. Baecque também nos relata que, por ocasião da morte de Valéry, em julho de 1945, Godard, aos 15 anos, escreve um texto de homenagem, em página dupla, publicado no outono seguinte pela revista *Cahiers de poésie* de Lausanne. Assim, no caso de Godard, “a *Cahiers de poésie* é então a predecessora da *Cahiers du cinéma*”, assim como a literatura precede o cinema enquanto paixão, em sua história de vida. In BAECQUE, 2010, pp. 23 e 24.

²³⁷ GODARD, Jean-Luc. In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 437 (tradução nossa).

²³⁸ BAECQUE. Antoine de. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue. Tome I, À l'assaut du cinéma, 1951–1959*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991, p. 8 (tradução nossa)

atentos ao estilo textual da *Cahiers*, é Godard e Rivette que mais se destacariam em sua linguagem literária. Para Baecque, ambos são os que mais dão importância à aparência de sua escrita; e é em Godard que se encontra a maior diversidade de escritura, “misturando estilos e cruzando os ritmos: o panfleto, a descrição anedótica, a ironia stendhaliana, [e] a retórica peremptória própria aos *Cahiers*”,²³⁹ tudo isso coexistindo num mesmo artigo.

Em Godard, o ensaio literário se liga ao ensaio audiovisual, assim como a escrita, a crítica, o cinema e, muitas vezes, até as artes visuais se irmanam; pois Godard já declarou também se ver como um pintor, um “pintor de letras”, que quer “restaurar tudo, misturar tudo e dizer tudo”.²⁴⁰ Assim como lembramos anteriormente nesta dissertação, já no início dos anos 60, Godard considerava-se um ensaísta, que no lugar de escrever, filmava, mas ele ia além:

"Como crítico, eu me considerava um cineasta. Hoje ainda me considero um crítico e, em certo sentido, sou mais do que nunca. Em vez de escrever críticas, faço um filme, mas a dimensão crítica está subsumida. Eu me considero um ensaísta (...). Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão, e se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Pois existe uma clara continuidade entre todas as formas de expressão. É tudo um. O importante é abordá-lo da maneira que melhor combina com você".²⁴¹

Um olhar mais atento pode identificar na fala acima não apenas o entendimento godardiano de equivalências entre formas distintas de arte, mas também uma certa vocação para a citação, estratégia formal que permite a hibridização de variadas formas de arte em uma só obra. O interesse pela citação, vale lembrar, apareceu cedo em Godard, como o livro-panfleto *Cercle de Famille: impressions d'ensemble*, produzido por ele em 1947, aos 17 anos, com desenhos e textos de sua autoria, bem demonstra. Nele, impressiona a quantidade de autores citados num livro tão breve: Bismarck, Pascal, Prévost, Goethe, Montesquieu, Montaigne, Sophocles, Camus, mas também Aragon e Cocteau, que frequentariam repetidamente a obra cinematográfica de Godard.

²³⁹ Ibid., p. 210 (tradução nossa).

²⁴⁰ Brown, Royal S. (ed.). *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972, p. 95.

²⁴¹ GODARD, Jean-Luc. "Entretien: Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films" (1962), *Cahiers du Cinéma*, n. 138 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1983*. Paris: Cahiers du cinema, 1998, p. 215 (tradução nossa).

MacCabe opina que a obra parece com “um daqueles livros privadamente impressos que Valéry produzia *hors commerce* para seus amigos próximos”.²⁴²

Fig. 7 — Capa de *Le Cercle de famille: impressions d'ensemble*; fig. 8 — página oriunda de *Le Cercle de famille* — nela pode-se ler a seguinte citação de Bismarck: “I was not born to be a spy but I deserve some credit for going to look at what these reptiles do”. Reprodução.²⁴³

Neste momento, porém, já se deixa antever a vontade subversiva de Godard em questionar a herança familiar. Em *Cercle de Famille*, por trás de uma “exibição elaborada de aprendizado e do uso irônico da linguagem”, pode-se ler uma rejeição ao mundo da rica família materna, sejam eles grandes ou pequenos burgueses (o trabalho é dividido em “concerto grande burguês” e “concerto pequeno burguês”). Não há identificação direta dos membros da família, que são caricaturados como caracóis e comentados por citações e reflexões, mas “há um forte senso de que a hipocrisia burguesa está sendo desmascarada”.²⁴⁴ Não suficiente, a contracapa deste livro mostra o contorno de um corpo do qual caíam dois rostos — um masculino e um feminino —, imagem esta legendada com “*Bas les masques*” (“Fora com as máscaras”).

²⁴² MACCABE, Colin. *A portrait of the artist at seventy*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2013, p. 54.

²⁴³ Ibid., p. 54.

²⁴⁴ Ibid., p. 55.

Para aproximar-se do cinema era inevitável que Godard recusasse, pelo menos em partes, a herança simbólica familiar. Isso porque, ainda que os Monod, sua família materna, e os Godard, sua família paterna, fossem bastante cultos, com interesses incontestes pela música, pelo teatro, pela literatura e pelas artes visuais, ambas as famílias não aceitavam o cinema enquanto campo de trabalho para qualquer um de seus membros. Segundo Godard, assumir para seus pais seu desejo em dirigir filmes era como alguém que “queria fazer música, quando mais ninguém soubesse o que é música, era como se [o cinema] fosse um território desconhecido para eles, e até mesmo para mim”.²⁴⁵ Assim, talvez pudéssemos entender *Liberté et Patrie* como um filme no qual Godard busca simultaneamente fazer as pazes com sua família (repetindo sua incessante paixão pelas letras, ainda mais por meio de um escritor suíço que muito escreveu sobre a Suíça, país onde viveu a maior parte do tempo de sua convivência familiar com os Monod e os Godard), e recusar a autoridade da mesma, fazendo um produto artístico justamente por meio do suporte que sua família não compreendia como arte.

4.3 O Patriotismo

Como já dito anteriormente, *Liberté et Patrie* parte de um romance de Ramuz, o que não significa necessariamente que ele busque por sua adaptação. Ainda que o entendimento de até onde poderia ir uma adaptação cinematográfica que se pretenda autoral (ou melhor seria nos perguntar o que se entende pelo conceito de adaptação quando aplicado no campo artístico, lugar que, sendo modulado pela ideia de autoria criativa, frequentemente quebra os limites fronteiriços que o distingue, por um lado, do conceito de inspiração e, por outro, do de plágio), parece um tanto óbvio, ao comparar a narrativa que nos é contada no romance e aquela do filme, que elas divergem, demasiadamente, em diversos aspectos. E, para além de uma discussão conteudista, e de que as referidas

²⁴⁵ Ibid., p. 60.

obras foram criadas em suportes distintos, é preciso demarcar que ambas distinguem fortemente em seus aspectos formais, a saber, um se pretende um romance, e o outro, um ensaio.

Logo, parece não ser adequado levar a cabo qualquer tipo de debate que critique a obra de Godard e Miéville pela falta de fidelidade à obra de Ramuz. Se tal julgamento parece inapropriado é, especialmente, por dois motivos: o primeiro porque, se feito um exercício de comparação precisa e atenta entre as obras, se concluirá que são pouquíssimas as ocorrências e fatos do livro que se repetem na história narrada pelo diálogo de Jean-Pierre Gos e Geneviève Pasquier, dentro de *Liberté et Patrie*;²⁴⁶ o segundo motivo é o que poderíamos classificar de intencional, pois enquanto a proposta estética de *Aimé Pache, peintre vaudois* é a estruturação de uma narrativa composta por enredo, temporalidade, ambientação e personagens definidos de maneira clara, a de *Liberté et Patrie* é a construção, materialmente híbrida, de uma reflexão por meio de uma livre narrativa.

A obra de Ramuz dentro da obra de Godard e Miéville funciona mais como um ponto de partida, um pontapé inicial para se introduzir e então aprofundar uma determinada proposta de diálogo entre os narradores e entre os autores do filme e o espectador. Não que o romance seja sem qualquer tipo de importância, tamanha é a liberdade com a qual a dupla maneja a história que compõe o filme, mas o livro de Ramuz acaba sendo uma espécie de “desculpa afetiva” quando contextualizado dentro do cenário biográfico dos autores. Isso pois, além de Ramuz mostrar-se um autor caro a Godard, o livro narra uma história que se passa na terra natal da dupla de cineastas, e em Paris, cidade onde ambos passaram longos períodos de suas vidas. Ao fim, a impressão que fica é que Aimé Pache é um baú onde Godard e Miéville buscam por um conjunto de temas e conceitos que lhes interessam para a discussão que desejam elaborar dentro da reflexão que a encomenda lhes motiva.

O que, de mais importante, parece ser buscado em *Aimé Pache, peintre vaudois* para o cine-ensaio é justamente aquilo que está escrito na flâmula do

²⁴⁶ Diferente do filme, por exemplo, o Aimé Pache de Ramuz sequer chega a se casar com a mulher pela qual se apaixona enquanto vive em Paris, e muito menos chega a tornar-se pai.

cantão de Vaud; mais que apenas um mote de um brasão nacional, “liberdade” e “pátria” passam a ser entendidos como dois conceitos de caráter individual e coletivo e, como é de praxe no ensaísmo godardiano pós-*Histoire(s)*, histórico. Porém, a discussão desses conceitos se dá de maneira bastante livre, não apenas na composição formal da obra, mas também nos múltiplos significados que os referidos conceitos podem abarcar. E, assim como se dá uma autonomia formal e intencional entre o ensaio fílmico e o romance literário, a visão dos cineastas e do escritor suíço não converge em justa medida.

Um binômio que descende dessa dupla de conceitos, a partir da obra de Ramuz, é aquele formado pelas ideias de “independência” e de “pertencimento”. Ele implica numa meditação que tematiza a compreensão do conceito de pátria como expressão do pertencimento a uma determinada família, cultura e história, onde por decorrência traz consigo o sentimento de companheirismo e a convicção de uma herança a se receber e a se passar; por outro lado, daí decorre também o entendimento do conceito de liberdade como expressão da independência individual e social, expressão de individualidade, que possibilita a prática da autonomia artística, subjetiva e política. Essa dupla conceitual é discutida em Ramuz pelo conflito de Aimé Pache com a profissão que o pai quer que ele siga, diferente daquela que ele deseja praticar, e pela liberdade e florescimento artístico; mas também solidão, que encontra em Paris, seguido do acolhimento e da comunhão com a natureza, mas também com a sociedade, que sente quando retorna à terra natal.

A comunidade que Ramuz fala neste romance, aquela que habita a terra natal do personagem principal, o cantão de Vaud, é “definida por sua exclusividade, ou seja, por sua incapacidade de entender o que é diferente”,²⁴⁷ característica natural e recorrente de qualquer comunidade de indivíduos intimamente ligados. No livro, são inúmeros os momentos em que Aimé sente-se apartado de sua comunidade, durante a infância e adolescência, por ter atitudes e desejos diferentes daqueles que são a norma em sua comunidade.

²⁴⁷ FIELDING, Valerie. *Analyse thématique de Aimé Pache, Peintre Vaudois: L' "Appartenance" et L' "Separation"*. University of Alberta, Edmonton: Alberta, 1974, p. 17.

Assim, embora Ramuz não mencione expressamente, podemos supor que a influência normativa da comunidade impeça o desenvolvimento do que em Aimé poderia torná-lo diferente dos demais, ou seja, o florescimento de sua individualidade própria. Por esse sentimento de inaptidão e aprisionamento, Aimé abandona a Suíça e dirige-se a Paris. É lá que ele se torna um pintor profissional e, conhecendo a liberdade social de ser o que se deseja, atinge a sonhada autonomia artística. Com o passar do tempo, porém, além de ser dominado pela solidão, ele se ressentido de sua falta de raízes, do sentimento de comunhão com a natureza que só sentira na terra natal.

A exclusividade do ambiente comunitário dá ao pertencimento ao meio ambiente um aspecto negativo para a assertividade e individualidade. No entanto, o inverso também é verdadeiro: como ele não teve a oportunidade de se desenvolver baseado no individualismo, Aimé pode ser integrado à realidade comum e ter um profundo senso de suas raízes nesse processo. Podemos concluir, portanto, que o tema do patriotismo no romance é ambivalente, “pois é positivo como integração à realidade comum e negativo como submissão a uma realidade externa”.²⁴⁸

Mas também é possível notar, em várias ocasiões no texto, a ideia de individualidade própria que exclui a submissão do pertencimento. De fato, a identidade de Aimé não pode ser reduzida ao seu pertencimento ao meio. Requer o desenvolvimento daquilo “que lhe é próprio e não pode florescer em seu ambiente, porque esse desenvolvimento o tornaria diferente dos outros”.²⁴⁹ Há, portanto, no tema geral do pertencimento também dois elementos opostos: pertencer ao meio ambiente, por um lado, e pertencer a si mesmo, à sua natureza interior, por outro.

É apenas na medida em que o pertencimento ao meio ambiente é estar sujeito a uma realidade externa, é que ele se opõe a pertencer a si mesmo. Na medida em que, pelo contrário, onde ele é a integração ativa no meio ambiente, isto é, a internalização da realidade comum, a terra natal faz parte da identidade de Aimé, de sua pertença a si mesmo. Sua identidade, portanto, encontra apenas

²⁴⁸ Ibid., p. 17.

²⁴⁹ Ibid., p. 18.

parte de sua essência em pertencer ao meio. Um segundo componente aparece no que o diferencia do meio: a sua individualidade, ou seja, a sua liberdade.

É necessário ter em mente que *Aimé Pache* encontra-se dentro de uma determinada visão de mundo do autor, que ultrapassa a obra, a saber, a crença na prioridade humanista que a Europa praticaria perante os outros continentes. Nesta visão, se dá destaque à França, pois Ramuz atribui ao conjunto da cultura francesa o papel de revelar os indivíduos a si mesmos e à sua própria liberdade. Esta crença é curiosa por manter-se alheia ao contexto político que a rodeia, que se dividia, basicamente, nas reivindicações de um projeto político comunista que se entendia humanista pela defesa da igualdade social, e um capitalista, que acreditava defender a realização completa de todo potencial humano, por dar prioridade à liberdade da livre-iniciativa. Logo, as lamentações de Ramuz não dão razão às ideologias capitalistas e comunistas:

Há, efetivamente, grandes analogias entre o marxismo russo e o capitalismo americano. Um e outro fazem com que sua força, seu esplendor mundial, se baseiem exclusivamente em seu potencial econômico, industrial. [...] A velha Europa, da qual a própria Inglaterra faz parte, vê erguer-se tanto a leste como a oeste a ameaça de um maquinismo excessivo.²⁵⁰

Assim, para Ramuz, não há senão a França a defender o *ser* e o *humanismo integral*:

Não creio expressar uma tendência pessoal, mas um sentimento mundial, ao dizer que nossa civilização precisa mais que nunca das forças espirituais, do gênio literário e artístico da França. Se essas incomparáveis fontes se esgotassem, acabaria nosso Ocidente.²⁵¹

Observa-se que esse poder está subtendido por um certo preconceito veiculado de modo etnocêntrico, “uma vez que atribui à Europa, por meio da França, a prioridade de uma compreensão profunda do ser universal”.²⁵² Esta

²⁵⁰ RAMUZ, Charles-Ferdinand. *Les Nouvelles Littéraires*, 23 de agosto de 1945, p. 2.

²⁵¹ Ibid., p. 2.

²⁵² CORDONIER, Noel; ROCHAT, Alain. *A Europa vista por Charles-Ferdinand Ramuz: aquém e além da nação*. Alea: Estudos Neolatinos, vol. 6 no. 2, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000200006&lng=pt&tlng=pt >. Acesso em 1 de setembro de 2020..

cegueira, por certo, não é uma exclusividade do escritor suíço, pois como a maior parte dos intelectuais europeus de seu tempo, Ramuz era incapaz de imaginar a existência de outras formas do universal fora do contexto europeu da filosofia. Esses preconceitos são ainda mais difíceis de perceber por estarem velados, ainda que inintencionalmente, como de costume, sob a melhor das boas intenções.

Tendo isso em mente, é possível ver em Ramuz um artista pouco afeito aos nacionalismos dos Estados-nação, principalmente na forma daquele patriotismo cego pela terra de nascença. Lembremos, por exemplo, seu comentário alusivo à diversidade da Suíça, que lhe parecia o motivo que a impedia de chegar a uma unidade que lhe bastasse para aspirar a qualquer coesão nacional e a uma expressão, uma cultura suíça: "Como falar da Suíça, que é um país que não existe?".²⁵³ Ou, ainda, na carta aberta provocativa, publicada na revista "Esprit": "é cansativa a tarefa de explicar um povo, sobretudo quando ele não existe".²⁵⁴ Pode-se supor em Ramuz, em seu projeto de "liberar o indivíduo de uma concepção arcaica de nação", uma considerável "desconstrução particularmente fecunda e heurística"²⁵⁵ do patriotismo.

Um dos últimos planos da visão ramuziana era o pensamento sobre o futuro da Europa. Ainda que acreditasse não ser para aquele momento, por causa da criação dos blocos americano e soviético de influência, em suas reflexões o escritor demonstrou desejar uma união federalista entre as nações europeias. Por mais bem-intencionada que seja, esta sua atitude deixa manifestar uma visão exclusivista e eurocêntrica, e uma relativa indiferença pela vida política, que:

(...) se explica pela prioridade que ele concede à esfera estético-ética. Desse ponto de vista, dessa magnitude de visão e de alma, há para Ramuz apenas indivíduos e não mais cidadãos designados por uma ou outra nação. Dito de outro modo, sua Europa de amanhã é uma utopia fundada e garantida pelo consenso que a arte criaria: "resta-nos a elite

²⁵³ RAMUZ, Charles-Ferdinand. "La Suisse?", Art vivant, julho de 1937 In CORDONIER; ROCHAT, 2004.

²⁵⁴ RAMUZ, Charles-Ferdinand. "Lettre", Esprit, n. 61, outubro de 1937, p. 6.

²⁵⁵ CORDONIER; ROCHAT, 2004.

incomparável de nossos sábios, de nossos artistas, de nossos escritores”.²⁵⁶

Logo, se alargarmos o sentimento patriótico para algo que não se dê apenas nas fronteiras nacionais, mas continentais, ou se nos focarmos na primazia que Ramuz dava à França em seu projeto humanizador, poderíamos ainda ver nele algum apego ao sentimento nacionalista. Esse patriotismo continental do escritor, que acreditava ver na Europa, encarnada pela cultura francesa, uma missão civilizatória para com o resto do mundo, parece ser algo com o qual Godard e Miéville discordariam. Isso porque, se a dupla de cineastas em *Liberté et Patrie* também parece pouco acreditar em qualquer tipo de nacionalismo oriundo de um país em específico, que por si só configure um projeto político redentor, eles também parecem discordar da visão eurocêntrica da superioridade da política e da arte ali pensadas e produzidas.

Tendo em vista que a obra de Godard e Miéville maneja materiais produzidos dentro do regime soviético (como o russo *Zemlya* (1930), de Dovzhenko, e o georgiano *Sayat Nova* (1969), de Parajanov), e alguns oriundos dos Estados Unidos (como *Sunrise* (1927), de F.W.Murnau, *Meshes of the Afternoon* (1943), de Deren e *To Catch a Thief* (1955), de Hitchcock), nos parece que Godard e Miéville não concordam com a miopia de Ramuz sobre a incapacidade de criação artística humanista pelas culturas de países comunistas ou capitalistas. Eles também enriquecem o debate contra Ramuz, ao introduzirem em seu *corpus* um filme norte-americano que retrata uma família de esquimós canadenses que vivem à margem da cultura ocidental, a saber, *Nanook of the North* (1922) de Flaherty, e uma obra documental que registra o sofrido cotidiano de um pobre e abandonado povoado espanhol, *Las Hurdes* (1933), de Buñuel; desta maneira, Godard e Miéville chamam a atenção à existência de certas comunidades fora do círculo civilizador francês, que tem modos de vida alternativos, e nem por isso inferiores.

Mas, mais importante que esses exemplos, é a constituição do capítulo nomeado de “AUX ARMES CITOYENS”, conclave de guerra da Revolução Francesa, que compõe o refrão da “Marselhesa”. Nele, enquanto na banda

²⁵⁶ Ibidem.

sonora somos apresentados a uma versão em reggae do hino francês, ritmo de origem jamaicana e negra, a banda imagética é introduzida pela imagem de um TGV em movimento, que parece nos convidar a uma viagem ao passado da França e da Suíça. Daí decorre uma intrincada sobreposição da folha de rosto de um romance histórico de Ramuz chamado *La Guerre dans le Haut-Pays*, que tem como cenário de fundo a Revolução de Vaud de 1797, com uma reprodução pictórica de *La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix (fig. 9).

Esta justaposição da escrita do título de um romance com uma pintura se dá por meio de um peculiar efeito videográfico, pelo qual a célebre obra de Delacroix surge por cima da folha de livro como que uma luz sendo apontada para ela, em direção contrária a da leitura do escrito, como se a heroica representação imagética da Revolução Francesa irrompesse de uma neutra folha de papel. Esta espécie de luz que, sendo jogada no material que refere-se à Revolução de Vaud, revela um ícone imagético do imaginário revolucionário francês, figurando a influência francesa por detrás do projeto de independência de Vaud, é seguida pela fusão de trechos dos filmes *Week-end* (1967), do próprio Godard, e *Adieu Bonaparte* (1985), do diretor egípcio Youssef Chahine. Nesses trechos, se vê Jean-Pierre Léaud como Saint-Just lendo aos gritos seu manifesto “L'esprit de la Révolution et la constitution de la France”, e Piccoli como general Caffarelli em campo de batalha, por ocasião da campanha bonapartista do Egito (fig. 10).

Fig. 9 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Fig. 10 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Tendo em vista o comentário de Jean-Pierre Gos de que a liberação suíça dos bernenses operada com ajuda de Napoleão foi a única vez em que se viu um tirano da Europa liberar algo em vez de escravizá-lo, parece que Godard e Miéville apontam para o duplo caráter do binômio “pátria e liberdade”, aqui exemplificado pela Revolução Francesa. Tem-se, de um lado, a defesa francesa da liberdade simbolizada pela independência do cantão de Vaud, contra o jugo de Berna, ilustrada pelo discurso emancipador de Saint-Just, revolucionário radical que, conhecido por sua intransigência durante o período de Terror, chegou a ser apelidado de "arcanjo da Revolução". Do outro, há o ataque ao ideal de patriotismo, aqui representado pelo nacionalismo francês em sua ocupação do Egito por Bonaparte, figura que tiranizava, por meio da violência da guerra, aqueles países que entendia serem contrários aos interesses do império francês.

Para além do já conhecido debate que questiona o verdadeiro caráter libertador da Revolução Francesa, por ter sido uma revolução capitaneada pela burguesia, a figuração da ambivalência do patriotismo libertário construída por Godard e Miéville mostra-se exímia por nos chamar a atenção para o jugo que a Europa faz do resto do mundo, mesmo enquanto emissora de discursos em defesa da autodeterminação dos povos. Talvez fosse propício lembrar, por exemplo, aquele entendimento expressado por Cyril R. L. James de que a Revolução Francesa se fez verdadeiramente revolucionária apenas quando chegou ao Haiti. No início do século XIX, quando Napoleão enviou tropas à colônia do Haiti, seu objetivo era retomar o poder da mão dos escravos rebelados

comandados por Toussaint Louverture e, com isso, reinstaurar a escravidão. No estudo clássico de Cyril James, *Os Jacobinos Negros* (1938), o autor relata o momento em que os soldados franceses, aqueles imbuídos dos ideais da Revolução Francesa, ouvem a "Marselhesa" ser cantada por seus oponentes, os negros escravizados.

Confrontados com a verdade imposta pelos haitianos apenas com um singelo canto, os franceses, "aqueles miseráveis extraviados",²⁵⁷ deviam ter se perguntado como era possível, afinal, ouvir seus próprios ideais cantados pelas vozes vindas do outro lado do campo de batalha. Os soldados franceses, completamente desorientados por aqueles contra quem estavam lutando, percebem que estavam a guerrear contra seus próprios ideais. A derrota que se seguiu foi uma consequência natural, pois quando os franceses ouviram sua própria canção de liberdade vinda do campo inimigo, eles, no fundo, descobriram que não faziam jus à "Marselhesa". Quem a compôs foi um verdadeiro ideal de libertação, que não se contentando com uma revolução que se desenvolvesse respeitando restrições de classe e de fronteiras nacionais, usou o povo haitiano para se expressar. Aí, abre-se um momento histórico motivado pela efetivação de exigências de universalidade.

Isso posto, é difícil acreditar que a compreensão dos conceitos de "pátria" e de "liberdade" de Godard e Miéville venha ao encontro daquela sustentada por Ramuz. Ao optarem pelo diálogo do Saint-Just de *Week-end com Adieu Bonaparte*, de Youssef Chahine, diretor egípcio, que retrata a campanha francesa no Egito sem qualquer louvor à França, poderíamos supor que a dupla de cineastas não compartilharia a crença de Ramuz da superioridade cultural do continente europeu; seja no que se refere à construção de projetos políticos que superem os criticados comunismo e capitalismo, quanto no que se refere à função de uma espécie de arte purista em compreender profundamente o ser universal. Até porque, como propagado no manifesto *Que faire?*, redigido por Godard em 1970, há de se fazer politicamente o cinema, logo não é possível pensar numa superioridade da arte perante a política, como em Ramuz, pois elas caminhariam juntas.

²⁵⁷ JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 289.

Assim, em Godard e Miéville, o jogo entre o binômio do “patriotismo” e da “liberdade” é complexificado, por meio de sua problematização; a significação de “pertencimento / pátria” e “independência / liberdade” é oscilante, com a “pátria” podendo, negativamente, também apontar para o patriotismo do nacionalismo, aquele que está por detrás de tragédias impensáveis, como o 11 de setembro, e de todas as imagens, documentais ou ficcionais, de guerra que aparecem nos ensaios fílmicos da dupla. Vale aqui lembrar a reprovação que a filosofia marxista faz do nacionalismo por entender que a união policlassista nacionalista serve menos para criar um sentimento de solidariedade entre cidadãos de um mesmo país e mais para aprofundar a exploração da classe dominada pela dominante, por meio de uma ideologia que busca apagar os indícios das diferenças entre elas, que se percebidas podem levar à luta de classes.

Logo, quando a dupla recorre a comentários elogiosos sobre as belezas e particularidades do cantão de Vaud, é por meio de um aprofundamento que dão à visão de Ramuz. Parece que Godard e Miéville compartilham uma visão rica e complexa que entende ser necessário um certo internacionalismo no processo revolucionário, pois a liberdade é algo grande demais para ser enclausurado em fronteiras; mas também que há um gigantesco valor no que é local e particular de cada cultura e paisagem nacional, devendo-se preservar certas práticas e espaços nacionalmente típicos que tendem a ser exterminados pela globalização e pela técnica. Lembremos aqui, por exemplo, da acusação que Pasolini fazia da modernização das relações econômico-sociais no capitalismo italiano pós-guerra.

Chamamos a atenção à crítica de Pasolini por ele ter sido o cineasta que, dentro de seu cinema e pensamento marxista e militante, mais refletiu sobre o poder destruidor da globalização capitalista ante às culturas locais; ainda que a maior parte de suas falas seja orientada ao caso específico da Itália em processo tardio de unificação, elas repercutem uma percepção mundial sobre o extermínio de culturas tipicamente nacionais pela modernização tecnicista. Por meio da Itália de sua época, Pasolini entendia que a nova realidade produzida por um “novo tipo de civilização” não se reproduziria sem uma nova cultura e uma nova língua nacional, e para criá-las, o que contaria seria “o espírito funcional da

técnica”, pois não se poderia mais propor “os particularismos linguísticos como alternativa, uma vez que se tornaram anacrônicos diante do novo princípio da linguagem instrumental e técnica”.²⁵⁸

Pasolini compreendeu a especificidade da unificação desse novo poder (no caso italiano, inicialmente dado pelo centralismo fascista) e o quanto a linguagem também sofreu mudanças (no sentido antropológico) com a modernização: o patrimônio linguístico anterior, aquele dos dialetos e de formas intelectualizadas da cultura, foi suplantado por uma "linguagem técnica" que homologou e instrumentalizou o italiano como "novo espírito unitário e nacional". A nova linguagem da modernização capitalista é uma linguagem convencional e esterilizada: "no futuro não haverá mais apelo à poesia... existirá somente uma radicalização da luta... entre comunicabilidade e expressividade".²⁵⁹ O que exterminou as especificidades culturais da Itália pré-unificação ainda se dá na época da realização de *Liberté et Patrie*, e sendo Godard um grande admirador de Pasolini, por certo terá tido conhecimento deste eixo de seu pensamento.

Nessa perspectiva, o nacionalismo não apenas extermina um conjunto de riquezas imateriais, como também impede o nascimento de um projeto de mundo comunitário entre os diversos povos. Neste cenário, não é difícil de imaginar que a liberdade também acabe sendo pobremente reduzida ao individualismo, ao consumismo e ao utilitarismo alienado das civilizações dominadas pela razão técnica. Assim, a visão que Godard e Miéville parecem sustentar sobre o referido tema é mais atenta aos perigos do patriotismo do que a de Ramuz, e nos faz supor que qualquer possível defesa do patriotismo que eles fizessem, seria aos moldes da compreensão pasoliniana da riqueza e fragilidade das culturas locais.

Logo, a crítica ao nacionalismo feita pelos cineastas é operada por uma linha de pensamento que precisa ser conduzida com cuidado, para que não deságue na conclusão apressada de que *Liberté et Patrie* é um incontestável manifesto pelo internacionalismo radical. A modernização capitalista do pós-guerra, como Pasolini bem lembrou, é destruidora também por ser internacionalista. O que

²⁵⁸ LIMA, José E.P., *Crítica e Recusa do Presente: a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 1998, p. 47

²⁵⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Garzanti, Milano, 1975, p. 23.

Godard e Miéville sugerem é o equilíbrio do referido binômio, no qual há uma defesa do patriotismo enquanto proteção das culturas locais, um ataque ao nacionalismo que visa a destruição de determinados grupos sociais pelo poder dominante, a igualdade da autonomia sensível e material entre os povos e a liberdade (a nível individual, mas também coletiva) da existência da identidade que se quer ser.

Por isso, se não podemos afirmar que Godard e Miéville assimilam em plena concordância o patriotismo de Ramuz, também seria errônea simplificar a discussão defendendo que a dupla é completamente alheia às questões da nacionalidade enquanto identidade e opressão. Talvez, seria o caso de enriquecer a discussão sobre patriotismo fazendo uma distinção entre o nacionalismo da nação opressora e o nacionalismo da nação oprimida, entre o nacionalismo da grande nação e o nacionalismo da pequena nação, pensamento aqui retirado de Vladimir Lênin.

Isso, pois essa postura se mostra mais condizente com a realidade do pós-2ªGuerra, com a qual Godard e Miéville se deparam, realidade de coexistência de inúmeras nações, com relações históricas complexas, que uma reflexão materialista não pode simplesmente ignorar. Um projeto puramente internacionalista de sociedade mundial não leva em consideração que os integrantes de uma nação grande quase sempre são culpados no terreno prático de infinitos atos de violência, que se perpetuam historicamente, por exemplo. Segundo Lênin:

Por isso o internacionalismo por parte da nação opressora ou da chamada nação “grande” (embora seja grande apenas pela sua violência, apenas como um grande agressor) não deve resumir em respeitar a igualdade formal das nações, mas também respeitar uma tal desigualdade que compense a outra desigualdade, aquela que se produz na vida prática, por parte da nação grande, por parte da nação opressora.²⁶⁰

Logo, ao tomarem *Aimé Paché* como ponto de partida para a constituição de um pensamento autônomo, os cineastas se autorizam a criticar o nacionalismo francês enquanto política tirana de uma nação grande e opressora contra outra

²⁶⁰ LENIN, V.I.. *Últimos escritos e diários das secretárias*. São Paulo: Editora José Luis e Rosa Sundermann, 2012, p. 84.

pequena e oprimida, temática não abordada pela obra de Ramuz. Por outro lado, eles manejam determinadas citações de textos do escritor suíço, em falas de tom afetivo e que visam a expressão de um sentimento de comunhão a um determinado povo e localidade, que não teriam lugar dentro de uma defesa cega do internacionalismo enquanto projeto político.

Neste sentido, se a emancipação política no séc. XIX, da qual Ramuz parece ser parcialmente herdeiro, esteve tão vinculada à construção de um território nacional, com seu imaginário de libertação e recuperação de uma origem silenciada, para Godard e Miéville essa estratégia parece ser válida somente para as pequenas e oprimidas nações, para os pequenos e oprimidos grupos representacionais. No cenário geral, o que *Liberté et Patrie* parece defender, em sua própria forma, ao recorrer a um inventário de materiais de proveniências tão distintas, é um esforço contínuo de desconstituição de territórios, de invasão de nacionalidades heterogêneas que desestabilizam sentidos comuns e formas discursivas, assim produzindo um espaço fílmico de múltiplas e incessantes imbricações.

Ramuz foi e ainda é considerado, para um certo público, como o narrador de um mundo rural em vias de extinção ou até mesmo já desaparecido. No entanto, o que o escritor parece procurar é a imposição de sua concepção, bastante própria, de um ideal de país: "Precisava ter um 'país', o meu; inventei-o, é bem possível. (...) Apenas o inventado existe".²⁶¹ Godard e Miéville talvez concordassem com Ramuz que o existente é inventado, como a original fabulação que eles formulam em *Liberté et Patrie*, a partir de *Aimé Pache, peintre vaudois*, parece provar. Mas dentro deste horizonte, a dupla de cineastas problematiza o ideal patriótico de Ramuz ao subverter sua narrativa, insistindo no ressoamento de diferentes temporalidades e localidades de fatos históricos e materiais audiovisuais constituintes, no que parece ser a crença na potência de uma solidariedade genérica que ultrapassa épocas e fronteiras.

Há de se atentar para o modelo de emancipação formal e política através da abertura a forças heterogêneas proposto por Godard e Miéville enquanto

²⁶¹ RAMUZ, Charles-Ferdinand. "Lettre à Henry-Louis Mermod". In: *Oeuvres complètes* — vol. 3. Lausanne: Rencontre, 1972, p. 1242.

estratégia de constituição de um novo conceito de patriotismo, conceito este que anda de mãos dadas com um verdadeiro e profundo conceito de liberdade. Isso pois ele fornece um singular e eficaz modelo de emancipação estética e política, não mais ligada às ilusões autárquicas do nacionalismo colonial ou da restrita jurisdição individualista de si, mas sim à escrita da história a contrapelo.

4.4 Citação: um Eu por meio do Outro

A temática do nacionalismo, como comentado anteriormente, é construída por Godard e Miéville por um prisma bastante particular e pessoal, com um conjunto de referências que se ligam à biografia da dupla. Neste sentido, *Liberté et Patrie* é mais um exemplo de ensaio fílmico da dupla onde o agenciamento de materiais artísticos de autoria alheia é elemento central para o estabelecimento de uma construção reflexiva por meio de memórias históricas, mas também individuais, dos autores. Logo no início do filme, após os créditos indicarem a encomenda da Expo 02, já nos deparamos com um exemplo da implicação histórica que percorre todo o filme, filtrado por um olhar singular dos cineastas.

Na banda sonora, somos apresentados ao primeiro questionamento em diálogo, com o narrador masculino perguntando quando a encomenda, seja o filme ou a pintura imaginária de Pache para Expo 02, foi feita, no que a narradora feminina responde crer que fora na época do 11 de setembro; então eles caracterizam essa época como o momento da história em que “todo mundo dizia que nunca ninguém pensou em algo como aquilo”, sendo que o uso do verbo “pensar” que eles aí fazem não é o usual: ou seja, não era o caso de que ninguém quis refletir sobre um determinado fato ocorrido na referida data, mas sim que ninguém imaginou ser possível acontecer um determinado evento.

Para que não haja dúvida sobre o fato que os narradores comentam, esse diálogo é acompanhado por um desenho de uma bandeira norte-americana em vertical a ser atingida por um avião, e outro de um horizonte tomado por prédios, com dois maiores de igual tamanho se sobressaindo (figs. 11 e 12); essas

ilustrações são seguidas por dois planos entrecortados e intercalados, um de um avião em pleno voo, e outro de explosões coloridas e cheias de faíscas, oriunda de *To Catch a Thief*²⁶² (1955), de Alfred Hitchcock (figs. 13 e 14). Querendo remeter ao impressionante e desolador atentado terrorista às torres gêmeas do World Trade Center, o narrador conclui que “se aprende a palavra ‘pensar’, e sabe-se como usá-la, mas, dependendo das circunstâncias, não se pode descrevê-la”.

Figs. 11 e 12 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução; fig. 13 — *To Catch a Thief* (1955), de Alfred Hitchcock; fig. 14 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Já na primeira sequência de *Liberté et Patrie*, Godard e Miéville entrelaçam um fato histórico (como um atentado terrorista, representado por ilustrações e imagens oriundas do campo do cinema de ficção) não apenas a um assunto fantasioso, como a encomenda de uma pintura a Aime Pache, mas ao seu próprio fazer cinematográfico, numa espécie de comentário metalinguístico. O que parece estar em jogo nessa sequência, assim como ao longo do filme, onde

²⁶² Este plano, também presente em *The Old Place*, é também utilizado em *Histoire(s) du cinéma*, com significações diversas.

a mistura de imagens ficcionais e documentais, cinematográficas e pictóricas, com reflexões pessoais sobre a realidade histórica com o pretexto de narrar um enredo adaptado de um romance, é o conceito de representação e interpretação do mundo por meio do fazer artístico.

A suposição que aqui fazemos é ancorada também na cena que segue o diálogo acima comentado. Nela, graças a um trabalho bastante cuidadoso de lenta e ritmada movimentação da câmera que, já em planos bastantes fechados de rostos de figuras humanas em duas pinturas, percorre este espaço procurando pelo olhar destas faces, o diálogo da banda sonora aprofunda-se em substância poética. Nesse momento, inicia-se o seguinte diálogo:

G.P. — Peça que alguém olhe e diga se vê dúvida ou prazer, e então, que esqueça o rosto e fixe-se apenas no olhar. Os olhos parecem concentrar toda a expressão. Se surpreenderia ao constatar o quanto a expressão é suscetível... às mais variadas interpretações.

J.P.G. — Vê emoções... tristeza, uma falsa alegria, aborrecimento. Mas não se pode concluir.

G.P. — Não é a aparência que muda, é a interpretação.²⁶³

De fato, os planos que seccionam as pinturas escolhidas pela dupla, por estarem cortados, sem nenhum tipo de contextualização, seja do resto da própria representação pictórica, seja de uma legenda ou texto explicativo, nos impossibilitam de dizer, com qualquer tipo de certeza, que emoção aquelas faces e olhares sustentam. Toda e qualquer tentativa é, inevitavelmente, uma sugestão, uma impressão. Assim, Godard e Miéville abrem uma reflexão sobre um dos possíveis entendimentos a se fazer sobre a ontologia da imagem e da representação, que seria então a interpretação sensível, principalmente por meio da arte, da realidade material e histórica. É por isso que é possível mais de uma representação de um fato histórico, como a que a dupla faz na abertura do filme (sem apelar para as típicas imagens jornalísticas do 11 de setembro, por

²⁶³ Utilizaremos a abreviação G.P. para se referir à narração feminina feita por Geneviève Pasquier e J.P.G. para se referir à narração masculina feita por Jean-Pierre Gos.

exemplo), e também atrelá-la à história individual. Não à toa, o fim deste diálogo é acompanhado na banda imagética por trechos de três filmes do próprio Godard, a saber: *For Ever Mozart* (1996), *King Lear* (1987) e *Éloge de l'amour* (2001) (figs. 15, 16 e 17).

Fig. 15 — *For Ever Mozart* (1996); fig. 16 — *King Lear* (1987); fig. 17 — *Éloge de l'amour* (2001).

Esta compreensão da imagem aí estabelecida pelos cineastas, porém, pode ser ampliada também para outros tipos de materiais artísticos, como a música e a literatura, na compreensão prática que os cineastas parecem fazer da arte. Isso porque, assim como todo o ensaísmo videográfico de Godard a partir de *Histoire(s) du cinéma*, a diversidade de materiais de autoria alheia agenciada pelo diretor é sempre orientada pela interpretação que ele deseja fazer deles dentro de cada projeto fílmico seu. Mais que um fazer artístico, o exercício interpretativo de Godard é colocado em ação também em sua lida com a história, ação fundamental para a escrita de uma história a contrapelo.

As duas seções seguintes à introdução, chamadas de “LES NOMS” e “LE PAYS DE VAUD”, são partes bastante interligadas, ainda que possam ser vistas também com uma certa independência. Na primeira, os narradores comentam

que a terra *vaudoise* é um lugar de simultânea passividade e resistência, que forma um todo harmonioso e completo, que poderia mesmo abrir mão do resto do mundo. Para representar o bucolismo passivo da natureza da região, que internaliza em si mesma sua autossuficiência, somos apresentados pela primeira vez à pintura campestre de Godard, com pequenos campesinos ao canto, que será retomada em outros momentos do filme. Aí ela aparece primeiramente finalizada em um plano, este sendo seguido por outro em que ela é representada em processo de execução, com um pincel dando pinceladas de tinta preta.

Na segunda seção, o diálogo da banda sonora começa introduzindo a ideia de que, ainda que o cantão de Vaud seja visto por sua própria gente como um país, ele tem uma alma gêmea a completar-lhe, o seu amor, seu *outro* que lhe olha de frente, a saber, a França. A conversa dessa parte termina com as vozes feminina e masculina concordando que não se deve esquecer, seja “atravessando a grande poça de água” ou “indo a Paris”, como foi “o povo de Marselha em 1789²⁶⁴, que quem libertou o país de Vaud foram os franceses”.

Fig. 18 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

²⁶⁴ A “grande poça d’água”, narrada por Geneviève Pasquier, parece se referir ao lago Léman, importante lago do Cantão de Vaud, que também percorre o território francês fronteiriço. Sobre o fato citado por Jean-Pierre Gos, ele parece fazer alusão ao evento conhecido como Marcha dos Voluntários, quando um grande agrupamento de voluntários marseheses partiram de Marselha a Paris, para juntarem-se à Revolução Francesa — é por terem chegado à capital cantando a plenos pulmões a marcha militar composta por Rouget de Lisle, que esta ficou conhecida como *Marselhesa*, mesmo tendo sido composta em Estrasburgo. Porém, caso seja mesmo este evento ao qual Godard e Miéville se referem, se faz necessário detalhar que este aconteceu entre 2 e 30 de julho de 1792; logo, supõe-se que a dupla tomou uma certa liberdade poética optando pelo ano que é geralmente lembrado como o da Revolução Francesa. In: AULARD, Alphonse Aulard. *Histoire politique de la Révolution française: Origines et développement de la démocratie et de la République (1789–1804)*. Éditions Ligarán, 2014, p. 587.

No início deste comentário, somos apresentados a uma reprodução fotográfica de uma paisagem, constituída por escuras árvores no primeiro plano, seguidas de um vasto e baixo campo branco e verde com alpes suíços azulados pela cor do céu ao fundo. Após alguns segundos, esta imagem é digitalmente pintada, com o campo colorindo-se de um azul escuro, e os alpes e o céu avermelhando-se (fig. 18). Essa passagem também é acompanhada da sobreposição da escritura “PATRIE” na paisagem alpina original e de “LIBERTÉ” na versão alterada. Assim, fazendo uso de uma prática pictórica por meio de uma ferramenta de vídeo digital, o espaço natural que em si não reconhece fronteiras geográficas, torna-se suíço e francês, unindo um certo eu e seu outro.

Essa cena é seguida de planos cinematográficos de paisagens naturais que remetem ao ambiente dos alpes suíços; de uma pintura de tom fortemente abstrato, onde se adivinha uma figura humana feminina azul num fundo vermelho, *Nu couché bleu* (1955) de Nicolas de Staël²⁶⁵ (fig. 19); de um pedaço da pintura *Une baignade à Asnières* (1884) de Georges Seurat, na qual se vê um banhista em chapéu vermelho num fundo de céu azul (fig. 20); de uma fotografia de um barco com uma flâmula francesa e outra suíça (fig. 21); e da pintura *Paysage Marin* (1874) de Gustave Courbet, bastante saturada, representando um mar vivamente azul e um céu estranhamente vermelho (fig. 22). Assim, com a justaposição de imagens em movimento, fotografia e de pinturas de distintos movimentos pictóricos, Godard e Miéville figuram a fraternidade de dois países, com a Suíça do lado do acolhimento e pertencimento do sentimento patriótico, e a França do lado revolucionário e artístico da liberdade.

²⁶⁵ Essa pintura também aparece no episódio 1A de *Histoire(s) du cinéma*, aos 45'15, com função parecida (simbolizar a França por meio de uma obra de um pintor francês, que carrega em si as cores da bandeira francesa), mas em contexto diferente, pois em *Histoire(s)* sua aparição se dá dentro do contexto da participação francesa na 2ª Guerra Mundial.

Fig. 19 — *Nu couché bleu* (1955) de Nicolas de Staël; fig. 20 — *Une baignade à Asnières* (1884) de Georges Seurat.; fig. 21 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução; fig. 22 — *Paysage Marin* (1874) de Gustave Courbet.

A poeticidade que as imagens conferem à locução narrativa do diálogo da banda sonora decorre da curadoria das imagens e, principalmente, da construção de uma lírica e reflexiva montagem. Quando Jean-Pierre Gos comenta, tendo em vista a libertação de Vaud operada pelos franceses bonapartistas, que naquela época “ainda havia todas aquelas árvores da liberdade”, somos apresentados a uma litografia, “Le Jour” (1891), de Odilon Redon (fig. 23), representando uma árvore vista de uma janela, e da pintura “L’Amandier en fleurs” (1946), última pintura de Pierre Bonnard (fig. 24), que retrata um colorido campo com altas e alegres árvores. Logo, a vivacidade da liberdade recém-conquistada dos vaudenses pelos franceses é metaforizada pela passagem de uma cena em preto e branco, na qual um espectador fechado em um escuro ambiente vê pela janela uma árvore, para um retrato campestre de uma natureza sentida com a grande alegria luminosa da arte *nabis*.

Fig. 23 — *Le Jour* (1891), de Odilon Redon; fig. 24 — *L'Amandier en fleurs* (1946), de Pierre Bonnard.

O procedimento de selecionar imagens de arquivo orientadas apenas por palavras-chaves, para assim funcionarem com uma interpretação livre, mas direta, do que se narra na banda sonora, visto já em *The Old Place*, também se repete em *Liberté et Patrie*. Provavelmente, por narrarem livremente uma história inspirada em um romance que tem, como personagem principal, um pintor, as reproduções pictóricas, já presentes no ensaísmo godardiano desde *Histoire(s)*, parecem ser aqui ainda mais presentes.

Claramente, a recorrência de Godard ao arquivo histórico da pintura não se dá apenas a partir de seus ensaios videográficos pós-*Histoire(s)* — seu interesse pela pintura já podia ser comprovado muito anteriormente. Um capítulo bem conhecido da história da *Nouvelle Vague* relata como Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette e Godard se tornaram cineastas começando como críticos. Escrever, eles disseram, já era uma maneira de fazer filmes. Por algum tempo, porém, tornou-se igualmente aparente que Godard, enquanto aprimorava suas habilidades de escritor nas páginas da *Cahiers*, também estava ocupado desenvolvendo outra posição retórica: a do cineasta como pintor.

Antes de chegar ao cinema, Godard de fato “queria ser pintor”.²⁶⁶ Logo após o lançamento de seu primeiro longa-metragem, em 1960, Godard declarou com bastante certeza sua nova posição: “Trabalho como pintor”,²⁶⁷ e seu *Histoire(s)*

²⁶⁶ GODARD, Jean-Luc. “Les livres et moi”, *Lire*, No. 255, Maio 1997; In BERGALA, Alain Bergala (org.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2 (1984–1998), Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 436.

²⁶⁷ GODARD, Jean-Luc. “‘Ich arbeite wie ein Maler’: Siegfried Kühn interviewte das eigenwilligste französische Regietalent in Paris”, *Westdeutsches Tageblatt* (Dortmund), Setembro de 1960.

du cinéma chegou para confirmar seu compromisso contínuo com a pintura: no capítulo 3A ("la monnaie de l'absolu"), Godard chegou mesmo a declarar que o cinema começara com Edouard Manet. Em contraste à Bazin,²⁶⁸ que entendia a relação pintura-cinema apenas como a primeira sendo a pré-história da segunda, Godard enfatizou continuamente um relacionamento mais fértil entre a história do cinema e a história da pintura. Para Godard, a tela do filme é “como uma tela de pintor, como a página em branco de Mallarmé”.²⁶⁹ Ainda assim, se seu método comparativo de trabalho sugere uma democracia entre as artes ("ars gratia artis", como escrito em *Histoire(s)*), Godard parece reservar um lugar de destaque para a pintura (junto com a literatura) em sua fraternidade das artes — tomemos as escolhas de materiais de arquivo orientadas por palavras-chaves em *Liberté et Patrie* como exemplo.

Quando é narrado o nascimento de Aimé Pache, nos é dado a ver uma reprodução fotográfica em preto e branco da pintura “Mother with Child” (1865), de Honoré Daumier, representando uma mãe com seu bebê ao colo²⁷⁰ (fig. 25), mas quando comenta-se o nascimento do filho de Aimé, é uma fotografia de Edouard Boubat, tirada na Toscana em 1956, de uma mulher levantando divertidamente uma criança que aparece (fig. 26). Porém, quando Gos cita um determinado café, o Café du Marché, em Rolle, Manigley, vê-se alguns planos-detelhe seguidos de um plano mais aberto, em movimento, cobrindo uma pintura retratando um café (fig. 27).

²⁶⁸ Para uma melhor compreensão da visão bazaniana da relação entre pintura e cinema, conferir BAZIN, André. “The Ontology of the Photographic Image”, em *What is Cinema?*, Vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, pp. 9–16.

²⁶⁹ GODARD, Jean-Luc. “À propos de cinéma et d’histoire”, *Trafic*, No. 18, Primavera de 1996, p. 28.

²⁷⁰ Essa pintura também aparece em *The Old Place*, mas numa reprodução em cores.

Fig. 25 — *Mother with Child* (1865), de Honoré Daumier; fig. 26 — Sem título (1956), de Edouard Boubat; fig. 27 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Em outras partes de *Liberté et Patrie*, há alguma pequena estória na biografia dos autores do material selecionado por Godard e Miéville, que também justifica a escolha destes. Por exemplo, ao comentarem o retorno de Pache com sua esposa para sua terra natal, somos apresentados à pintura *Summer evening in Murnau* (1908-09), de Alexej Von Jawlensky, retratando um vivo campo com duas árvores, e rodeado de coloridas montanhas (fig. 28); alguns segundos depois, aparece uma pintura de Gabriele Munter, chamada *Jawlensky and Werefkin* (1908), representando Jawlensky e sua companheira Marianne von Werefkin (fig. 29). Logo, para representar a terra que Aimé e sua esposa encontram em seu retorno à Suíça, os cineastas utilizam uma pintura de um casal em um ambiente natural e idílico. Em momentos como esse, a justaposição de imagens parece ser submetida ao comentário sonoro, sem implicações maiores que o de uma original mas submissa ilustração.

Fig. 28 — *Summer evening in Murnau* (1908-09), de Alexej Von Jawlensky; fig. 29 — *Jawlensky and Werefkin* (1908), de Gabriele Munter.

Quando se conta que, a primeira vez que Pache se confronta com uma mulher nua, fica maravilhado não pela beleza da mulher em si, mas pela beleza da representação que uma determinada pintura faz deste objeto, a banda imagem é tomada por um plano de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, na qual um menino toca uma pintura de uma mulher nua (fig. 30), mas também de outras duas reproduções pictóricas de nu feminino, *La venus del espejo* (1647–51), de Velázquez²⁷¹ (fig. 31) e *L'Espérance* (1871–72), de Pierre Puvis de Chavannes (fig. 32).

²⁷¹ Essa pintura também aparece no episódio 1A de *Histoire(s) du cinéma*, aos 24'08.

Fig. 30 — *Persona* (1966), de Ingmar Bergman; fig. 31 — *La venus del espejo* (1647–51), de Velázquez; fig. 32 — *L'Espérance* (1871-72), de Pierre Puvis de Chavannes.

Os momentos em que o uso de uma reprodução pictórica é dado sem grandes implicações metafóricas ou alegóricas em *Liberté et Patrie*, de maneira alguma deveria ser entendido como indícios de plágio ou pouca criatividade artística da dupla. Isso pois, para além desses momentos funcionarem como tempos de respiros teóricos necessários para a fruição de uma reflexão tão densa como a que Godard e Miéville propõem, há de se questionar se seria realmente possível, após anos de reflexões sobre a natureza híbrida da arte moderna, exigir uma espécie de purismo e ineditismo autoral no campo das artes. Compagnon, sobre a citação, a define como:

escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita.²⁷²

Se escrever, depois de tanta história, é inevitavelmente citar, na escolha artística mais simples que a dupla possa fazer, o que ocorre é simplesmente a assunção da citação. Claro que a mera escolha de cada reprodução pictórica, cinematográfica e literária, por mais simples que sejam as ligações que Godard e Miéville fazem de umas com as outras, já carrega em si um grande simbolismo. Este, usualmente, é o da aprovação e admiração da citação, que não deve ser deixado de lado. A citação em Godard, segundo Didi-Huberman, vem de uma atitude modesta e voraz ao mesmo tempo, pois seu citar é “estar na escola daqueles que admiramos”, mas também “querendo se tornar o autor do que admira-se nos outros, como um inseto que devora a folha de uma árvore para assim se parecer com ela”.²⁷³

²⁷² COMPAGNON. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 31.

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés Cités Par JLG* (L'oeil de l'Histoire v.5). France: Les Éditions de Minuit, 2015, p. 13.

Em seu diálogo com Youssef Ishaghpour, Godard falou mesmo de um respeito filial ao olhar para essas imagens e textos que ele agencia incessantemente em seus ensaios:

Onde há espaço, onde há trabalho real, é entre o texto e a imagem. Prestei homenagem à imagem e ao som, meus deveres ou, poderia dizer, meu respeito filial, em relação a essas imagens e sons que vieram antes de mim. Mas também prestei a mesma homenagem, o mesmo respeito e o mesmo dever para com os livros e a literatura, e ao mesmo tempo, à crítica tal qual eu entendo.²⁷⁴

Se aí Godard fala sobre suas homenagens num sentido mais amplo, elas certamente também se aplicam às suas paixões dentro do universo da pintura. Lembremos, por exemplo, de quatro obras que aparecem em *Liberté et Patrie*, aparentemente sem grandes implicações numa primeira vista no filme, mas de autoria de artistas pelos quais Godard sente profunda admiração: *Nu couché bleu* (1955) e *Soleil jaune sur fond bleu* (1952) de Nicolas de Staël, *La venus del espejo* (1647–51) do pintor espanhol Diogo Velázquez, *Studio with a Couple Having their Portrait Painted* (1645) de Rembrandt Harmenszoon van Rijn,²⁷⁵ e *Farbtafel* (1930) de Paul Klee.

Nicolas de Staël, pintor francês que tem pinturas em diversos ensaios videográficos de Godard, não à toa, aparece também em *The Old Place*, e em *Liberté et Patrie* o faz duas vezes. Godard, a seu respeito, comentou que “em pintura, não [conhecia] ninguém que tivesse ido mais adiante do que Nicolas de Staël”.²⁷⁶ Uma pintura dele adorna o apartamento onde os personagens Michel Boulevard e Patricia Franchine se escondem em *À Bout de souffle* (1960) e seu

²⁷⁴ GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000, p. 41.

²⁷⁵ Gostaríamos de acrescentar que a autoria deste desenho tem sido, recentemente, questionada. Ainda que não se tenha chegado a um veredito final, alguns especialistas referem-se a obra como sendo criação de Samuel Dirksz van Hoogstraten, pupilo de Rembrandt. Esses a nomeiam como *Artist in His Studio Painting a Double Portrait* e a datam entre 1640–45. Analogias com desenhos em versões assinadas de *Star of the Kings* (1646–1651) e *Satire on Art Criticism* (1644), é o que tem justificado sua atribuição a Rembrandt. Porém, uma cópia mais superficial da cena está presente no acervo do Museu do Louvre (inv. RF 690; L.1886a) e no Museu Britânico (inv. 1860,0616.128; Londres, 2010, nº 89) como de Van Hoogstraten. In: ROYALTON-KISCH, Martin. *DRAWINGS: a revision of Otto Benesch's catalogue raisonné*. The Drawings of Rembrandt. Março de 2013. Disponível em: < <http://rembrandtcatalogue.net/not-in-benesch/4573690037> > Acessado em maio de 2020.

²⁷⁶ GODARD, Jean-Luc. *Art Press*, N.º 4, (Special Godard issue), 1985 -January & February, p. 12.

nome é citado em *Pierrot le fou* (1965). Godard incluiu a fotografia de Staël no segmento 2B, intitulado "Fatale Beauté", de seu *Histoire(s) du cinema*²⁷⁷ e em *JLG par JLG: autoportrait de Décembre* (1995), a exibição de uma série de reproduções que incluem grandes nomes do cânone da história da arte ocidental (Manet, Rubens, Courbet, Boucher, Schiele, Rembrandt, Velázquez, van Dongen), termina significativamente com *Portrait d' Anne* (1953), de Staël.

Velázquez é citado no monólogo do personagem Bruno em *Le Petit Soldat* (1963), e três pinturas suas são inseridas em *Histoire(s): Nain de cour Antonio el Inglés* (1640–45), *Portrait de Philippe IV* (1645), *Reine Marie-Anne* (1652–53) e *La venus del espejo, de Liberté et Patrie*. Não suficiente, vale lembrar que na introdução de *Pierrot le fou*, o personagem de Belmondo lê uma extensa citação de um texto de Élie Faure, publicado em seu livro *Histoire de l'Arte: L'Art moderne 2* (1921) sobre Velázquez,²⁷⁸

²⁷⁷ Esse segmento é reservado principalmente para as atrizes conhecidas por sua beleza, porque, como Godard observou a Bergala em *Une boucle bouclée*, "a história da beleza nos filmes e a pintura está ligada às mulheres". Segundo Aumont, a inclusão de De Staël nesse segmento presta homenagem a ele não apenas como criador de beleza enquanto artista, mas assim como as divas do cinema, como objeto de beleza. O destino de De Staël, que se suicidou com 41 anos foi, portanto, duplamente fatal: fatal por causa de sua beleza e fatal também por causa de arte. Logo, o trecho que faz referência a De Staël em *JLG par JLG* parece um equivalente pictórico desta seção em 2B do *Histoire(s) du cinema*. In: AUMONT, Jacques. "Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des Histoire(s) du cinéma", *Revue de la Cinémathèque*, N.º 12, Outono de 1997, p. 22.

²⁷⁸ No extenso trecho é narrado o seguinte: "Depois dos 50 anos, Velázquez não pintava mais coisas definidas. Vagava em torno dos objetos ao sabor da atmosfera e do crepúsculo. Surpreendia na sombra e na transparência dos fundos as palpitações coloridas que ele transformava no centro de sua sinfonia silenciosa. Ele não apreendia do mundo senão as trocas misteriosas que interpenetram as formas e as tonalidades por um processo secreto e contínuo cuja marcha nenhum momento, nenhum sobressalto interrompe. O espaço reina como uma onda etérea que desliza pelas superfícies. É um poema de suas emanações visíveis, como se as definisse e as modelasse, espalhando-se como perfume, como um eco de si mesmas, um pó impalpável e espalhado. O mundo em que vivia era triste: Um rei degenerado, infantes doentes, idiotas, anões, aleijados, aberrações burlescas vestidas como príncipes que tinham por função rirem de si mesmos e fazer com que os outros, uma casta de homens presos a etiquetas, complôs e mentiras, rissem também, atrelados pelo confessional e remorso, com auto da fé e silêncio à porta. Um espírito nostálgico permeia seu trabalho, mas ele evita o que é feio, triste e fúnebre acerca das crianças oprimidas. Velázquez é o pintor da noite, dos espaços abertos e do silêncio, mesmo pintando à luz do dia ou num quarto fechado, mesmo quando há ruídos de guerra ou de caçada. Como raramente saía de dia, com tudo afogado pela tórrida luz da manhã, o pintor espanhol comungava com a noite". (tradução nossa; no original: "Velasquez après 50 ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets, l'éclair et le crépuscule. Il surprenait dans l'ombre la transparence des fonds, les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux qui font pénétrer les uns dans les autres, les formes et les tons par un progrès secret et continu dont aucun bruit, aucun sursaut ne dénonce ni n'interrompt la marche. L'espace règne, c'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces. C'est un poème de leur émanation visible pour les définir et les modeler et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un

Em *Liberté et Patrie*, Rembrandt aparece por meio de um desenho de um casal sendo retratado por um pintor em seu ateliê, quando comenta-se o ofício de Pache (fig. 33). *Night Watch (Militia Company of District II under the Command of Captain Frans Banninck Cocq* — em português, *Ronda Noturna*) (1642), de Rembrandt, é encenada em *Passion* (1982), enquanto baseando-se numa discussão de Élie Faure sobre o tratamento da luz e da escuridão por Rembrandt, Godard coloca uma linha de Faure na boca de seu diretor de fotografia, Raoul Coutard: “Tudo está perfeitamente iluminado da esquerda para a direita, levemente de cima para baixo e de frente para trás. Esta não é uma 'ronda noturna', mas uma 'ronda diurna', iluminada pelo sol poente”.²⁷⁹ Em *Histoire(s)*, além de um autorretrato de Rembrandt, o pintor também aparece por meio de um texto de Élie Faure²⁸⁰ sobre o trabalho do artista, no qual Godard substitui “Rembrandt” por “cinema”.²⁸¹

écho d'elles qu'elles dispensent sur toute l'étendue environnante en poussière, impondérable. Le monde où il vivait était triste : Un roi dégénéré, des enfants malades, des idiots, des nains, des infirmes. Quelques pitres monstrueux vêtus en princes qui avaient pour fonction de rire de même et d'en faire rire des êtres hors la loi vivante, étreints par l'étiquette, le complot, le mensonge. Liés par la confession et le remords. Aux portes : l'autodafé, le silence. Un esprit nostalgique flotte maison ne voit ni la laideur ni la tristesse, ni les sens funèbres et cruels de cette enfance écrasée. Velasquez est le peintre de soir, de l'étendue et du silence. Même quand il peint en plein jour, même quand il peint dans une pièce close, même quand la guerre ou la chasse hurlent autour de lui. Comme il ne sortait guère au cours de la journée où l'air est brûlant, où le soleil est un tout, le peintre espagnol communiquait avec les soirées”).

²⁷⁹ Mais tarde no filme, Godard cita novamente a discussão de Faure sobre Rembrandt: “O que desaparece na noite é o eco do que é submerso pelo silêncio. O que é submerso pelo silêncio se estende para a luz que desaparece na noite”. Godard usa as falas de Faure para prender a atenção do espectador em determinadas partes do quadro, para revelar o trabalho do filme na recriação da sensação da pintura. Citação de Faure sobre Rembrandt In: FAURE, Élie. *Histoire de l'art, L'art moderne I*, (Le Livre de poche), Paris: 1976, p. 92.

²⁸⁰ Esta citação também é testemunha da paixão de Godard por Élie Faure, citado em diversas entrevistas do diretor e também em *Histoire(s)*. Sobre a importância da história crítica da arte, Godard acaba comentando também sobre a importância de Faure, junto a Malraux que “a única crítica à arte que existe no mundo foi escrita pelos franceses – Baudelaire, Malraux etc., e nós [os cineastas da Nouvelle Vague] somos os herdeiros no cinema — a arte de nossos tempos — ; em outros países há professores universitários que falam de cinema e pintura, mas não há críticos de arte como Élie Faure, que fala da velhice de Rembrandt, ou Malraux, críticos que, apesar de todo o seu exagero, também transmitem a sensação de criar algo”. In: GODARD, Jean-Luc. “Sauve Qui Peut... Godard! (Fragments),” *Framework*, nº 13 (outono de 1980), p. 12.

²⁸¹ Isto ocorre no episódio 4A, no qual Alain Cuny lê uma passagem extensa da discussão presente em *Passion*, mas substitui “o cinema” por todas as ocorrências do nome do pintor holandês. Onde Faure escreve: “Apenas Rembrandt viu que, se todo mundo está fazendo seu trabalho, a composição se cuida com um equilíbrio irrepreensível”, a substituição é a seguinte: “Somente o cinema viu que, se todo mundo está fazendo seu trabalho, a composição cuida de si mesma com um equilíbrio irrepreensível, que a luz cai onde ela se esconde e ignora o que deveria, porque é necessário iluminar uma parte da cena e a escuridão pode prevalecer em todos os lugares”. Para a íntegra do texto, conferir: FAURE, 1976, pp. 90–109.

Fig. 33 — *Studio with a Couple Having their Portrait Painted* (1645) de Rembrandt Harmenszoon van Rijn ou Samuel Dirksz van Hoogstraten; fig. 34 — *Farbtafel* (1930), de Paul Klee.

Paul Klee, artista que aparece em *The Old Place* com a obra *The Future Man* (1933), aparece em *Liberté et Patrie* com *Farbtafel* (1930), que ilustra, junto com um plano de carros em movimento no escuro da noite com suas luzes piscando, a fascinação de Pache pelas cores (fig. 34). Ele é citado algumas vezes em *Le Petit Soldat* e duas pinturas suas, a saber, *Le timbalier* (1940) e *La brute timide* (1938) aparecem em *À Bout de souffle*. Em *La Chinoise* (1967), o personagem Kirilov especifica a função da arte para ele (e para Godard, como narrado em *Histoire(s)* e *The Old Place*) tomando uma frase de Klee, de que "a arte não reproduz o visível; ela torna visível".²⁸² Se Godard filia-se histórica e esteticamente a Klee, é para poder ver melhor, ou como dito em *Ici et Ailleurs* (1976), para aprender a olhar, e não a ler.

Logo, Godard e Miéville constroem todo um universo emotivo e pessoal dentro das narrativas históricas que pretendem estabelecer em suas reflexões videográficas. Cada imagem destes ensaios carrega em si não apenas a potência de ser re-significada pelo espectador, dada a abertura construtiva da montagem godardiana, mas também a admissão de admiração ou afeto dos cineastas que, entre milhares de imagens que poderiam ilustrar uma mera palavra, escolherem aquela exata pintura ou cena de filme, seja pela ligação pessoal que possuem por certa obra, seja pela estima que expressam por determinado artista. Porém, nem sempre a escolha das imagens é tão simples e fortuita. E é nestes momentos que melhor pode-se entender que, ainda que

²⁸² KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 35

usando materiais alheios, Godard e Miéville seguem constituindo um trabalho de cunho fortemente autoral.

Isso porque Godard frequentemente transforma o material que cita: se com o texto ele altera a ortografia, remove a pontuação, troca as letras maiúsculas do início dos versos por minúsculas, com as imagens ele as corta, altera as cores, insere texturas e sobre-imprime. O que é mandatário na lida com os textos e imagens dos outros é apenas a vontade do cineasta, transformando qualquer texto, por mais trivial que seja, em algo que siga um discurso próprio do autor. Logo, as citações de Godard são simultaneamente um gesto de respeito e um ato de desrespeito. A prática da citação em Godard seria, portanto, “transformar uma chamada à autoridade (já que, quando cito, admito que não sou o autor desta citação) em uma rejeição da autoridade (e é isso que justifica citar livremente, livrar-se da citação como autoridade)”.²⁸³

Compagnon comentando sobre a citação, diz que ela “é contato, fricção, corpo a corpo (...). A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela”²⁸⁴. E é isso que Godard parece fazer: se apropria dela para comentá-la, inová-la, confrontá-la, questioná-la, lê-la novamente e, enfim, reescrevê-la. Pois, como afirmou Georg Otte, falando do conceito de citação em Benjamin, “a síntese inesperada entre o fragmento citado e o texto presente é um indício para o fato de este último não ser inteiramente novo, assim como o texto citado não ser ‘coisa do passado’”.²⁸⁵ Passado e presente que em *Liberté et Patrie*, se encontrando, criam não apenas um novo Aimé Pache, mas também uma reflexão.

Devido ao fato de que a literatura tem somente a palavra como material expressivo, enquanto o cinema possui pelo menos cinco elementos expressivos (imagem indicial em movimento, trilha musical, trilha sonora, som fonético e material escrito), ao falar de adaptação literária e citação no cinema, deve-se tomar alguns cuidados. O texto citado na literatura é diferente do texto não citado; mas ambos utilizam o mesmo material expressivo, a palavra e a frase,

²⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés Cités Par JLG*, pp.15–16.

²⁸⁴ COMPAGNON, 1996, p. 28.

²⁸⁵ OTTE. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*, in *Revista de Estudos de Literatura*, UFMG, pp. 217–218.

usadas sucessivamente (texto original, texto citado, texto original: é nessa ordem, usualmente, que a citação acontece na literatura e até mesmo no cinema).

Com o filme, a situação é um tanto mais complexa, pois quando nos deparamos com uma citação num filme, ela pode aparecer de forma escrita (o parágrafo de um livro, filmado ou, por exemplo, como em *Liberté et Patrie*, frases sendo escritas num pedaço de papel; ou um texto impresso no próprio corpo fílmico, seja na celulóide ou no digital), mas geralmente aparece falada por um personagem ou por uma voz *off*. Neste caso existe sempre uma imagem que acompanha essa citação; uma música ou um som ambiente pode ser colocado com esse texto, e acrescentar camadas de significados.

Usualmente, a citação no cinema vem exclusivamente por um destes canais compositivos, aí permanecendo mais próxima da literatura. Enquanto, por definição, na literatura, a citação se apresenta e toma sentido de forma sucessiva, no cinema ela também pode ser sucessiva (à citação, se sucedem e antecedem textos originais, sejam eles imagens, diálogos, sons ou músicas) mas pode ser, ao mesmo tempo, simultânea. O texto original, então, no cinema, pode acompanhar o texto citado, e não somente o antecede e segue-se a ele, como na literatura. Assim, poder-se-ia dizer que o diálogo com um texto, no cinema, é ao mesmo tempo simultâneo e sucessivo.

Desde o momento em que começou a fazer cinema, em 1954 e até hoje, Godard tem se mostrado não apenas como o cineasta que mais insistentemente inventariou a cultura moderna, mas o que mais a citou. Seus filmes começam enumerando outros filmes, mas também livros, fotografias, autores, pensadores e gêneros, numa busca altamente consciente de formas e maneiras de pensar o mundo moderno, e neste processo a citação acaba por tornar-se em si a forma fílmica. E isto, num movimento dialético que é, ao mesmo tempo, afirmação e negação do que foi produzido no passado, e criação de uma linguagem bastante própria. Como comentou Susan Sontag:

O conscientemente refletivo — mais precisamente, reflexivo — aspecto dos filmes de Godard é a chave para a energia deles. Seu trabalho constitui uma formidável meditação sobre as possibilidades do cinema [...] ele entra para a história do cinema como a sua primeira figura conscientemente

destrutiva. Colocado de outra maneira, podemos notar que Godard é, provavelmente, o primeiro grande diretor a entrar no cinema ao nível da produção comercial com uma explícita intenção crítica.²⁸⁶

Assim, ao justapor materiais tão díspares, Godard e Miéville recriam um romance passado com uma estética assumidamente moderna: um enredo básico lá está, assim como diferentes procedimentos poéticos, diferentes textos e imagens, e diferentes tratamentos destes. Os mais diversos materiais e estilos artísticos entre si, dando origem a justaposições que enriquecem singularmente o alcance da obra como um todo (como diria Bakhtin sobre Dostoievski: “o dom excepcional de tudo ver na coexistência e na interação”).²⁸⁷ Ao fim, *Liberté et Patrie* sustenta não apenas um diálogo entre textos e imagens de diferentes procedências, mas também um diálogo de diversas visões de mundo, antecedendo qualquer certeza que o espectador poderia tentar assumir numa verdadeira lida com a obra.

Como Bergala comentou, “Godard pensa que pode se apropriar de tudo, que temos o direito de nos apropriarmos de tudo, se transformarmos estas coisas”.²⁸⁸ Se em ensaios anteriores Godard (e Miéville) se apropriava de imagens do cinema, de fotografias do fotojornalismo, de músicas e textos para forjar uma determinada reflexão, o ato de maior inovação em *Liberté et Patrie* é essa apropriação ser orientada por um enredo ficcional ele também bastante apropriado — seja no âmbito das imagens, seja no âmbito do texto. E essa apropriação inovadora, ao ser operada de maneira bastante autoral pelos cineastas, é o que habitualmente lhe confere seu tom altamente pessoal.

O forte caráter pessoal que qualquer espectador um pouco mais familiarizado com o trabalho de Godard pode perceber neste filme ocorre por discretas, mas verificáveis, atitudes. Primeiramente, como já comentado no início do capítulo,

²⁸⁶ “The consciously reflective – more precisely, reflexive – aspect of Godard’s films is the key to their energies. His work constitutes a formidable meditation on the possibilities of cinema [...] he enters the history of film as its first consciously destructive figure. Put otherwise, one might note that Godard is probably the first major director to enter the cinema on the level of commercial production with an explicitly critical intention.” SONTAG, Susan. *Styles of radical will*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 151.

²⁸⁷ BAKHTIN. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 63

²⁸⁸ BERGALA, Alain. “Entrevista com Alain Bergala”. Paris, 06/12/2005. *Revista Devires*, número 4, 2007.

pelas coincidências geográficas entre a vida de Godard e Miéville e as do personagem que tem sua vida narrada em *Liberté et Patrie*.

Também é notável neste filme a ausência de imagens de guerra e conflitos de violência geopolítica, como as do Holocausto, das guerras nos Balcãs e Oriente Médio, presentes em seus outros ensaios videográficos pós-*Histoire(s)*. Não que estes assuntos já não importassem mais aos diretores naquele momento; a lembrança da temática de um filme como *Notre Musique* (2004), e do próprio material constituinte de *L'Origine du XXe siècle* (2000), *Éloge de l'amour* (2001) e *Dans le noir du temps* (2002), já é o suficiente para desmentir essa possibilidade. Talvez, o que se pudesse sugerir é que, por mais afetados que Godard e Miéville podem se deixar ser pela violência político-religiosa que se desenrola no mundo no momento em que vivem, ambos nunca foram vítimas desta.

Poder-se-ia usar como argumento desta sugestão o fato de que ambos já se colocaram como artistas militantes, ideia que chega mesmo a ser figurada em Aimé Pache na figura de seu pai,²⁸⁹ significada na banda imagem pelo mesmo trecho de *Le fond de l'air est rouge* (1977) utilizado em *The Old Place*, e de um outro vídeo antigo, em preto e branco, de homens marchando, no que parece uma comemoração, levantando seus braços como que em sinal de vitória. Essa figura, porém, não nos é narrada sem defeitos, pois é salientado que este, “como um velho revolucionário (...), não acreditava no poder das imagens”. Este detalhe, na breve construção da personagem paterna, nos evoca as reiteradas críticas de Godard a certa militância de esquerda que demoniza qualquer tipo de manifestação artística de massas como necessariamente burguesa, e também àquela que vê na atenção estética de qualquer autor à sua linguagem, puro e injustificado formalismo.²⁹⁰

²⁸⁹ Que segundo criado por Godard e Miéville, era “um ex-sindicalista de 'La Chaux-de-Fonds'”, integrante “da Internacional Comunista, junto com Humbert-Droz e o velho Forel”, que “depois dos Processos de Moscou, abandonou a luta dos trabalhadores”. Sugerimos aqui que os dois sobrenomes aí citados se refiram a Jules Humbert-Droz e Auguste-Henri Forel.

²⁹⁰ Como exemplo, pensemos aqui na crítica adorniana contra o cinema, datada da década de 1940 até o início dos anos 1960, na qual o cinema está sempre vinculado com a indústria cultural, o que nos leva a crer que o entendimento que o filósofo faz do cinema enquanto objeto de ataque é majoritariamente o cinema dominante de então, a saber, o cinema hollywoodiano, o que explica sua impossibilidade de conceder a ele o estatuto de arte autêntica (em alguns textos mais tardios, já em meados da década de 60, Adorno irá operar uma reavaliação desta conduta,

Há de se lembrar também que, ao recusarem a fidelidade ao romance de Ramuz — que narra a volta do personagem principal à terra natal sozinho, após uma desilusão amorosa em Paris —, a versão de Godard e Miéville para seu Aimé Pache acaba sustentando paralelos com sua própria história pessoal. Assim como o protagonista de *Liberté et Patrie*, que conhece seu amor em Paris e com ela volta para sua casa, a dupla de cineastas abandona a França retornando juntos para sua terra de infância, a Suíça.

Essa soma de informações serve para nos convencer do peso autobiográfico que este ensaio carrega, mas nos diz pouco sobre a maneira com que essa característica molda a obra. E, inclusive, o que o filme melhor nos apresenta em sua tonalidade pessoal são menos as coincidências factuais entre a narrativa de Pache e a estória pessoal dos diretores, mas sim as opções formais e conteudísticas que a dupla escolhe para figurar a construção de sua reflexão ensaística.

A seleção de determinados materiais para representação de certas palavras e conceitos, orientada por artistas e imagens que os cineastas admiram, como provado anteriormente, se desenrola primorosamente no campo pictórico. Porém, não apenas nestes, e a indiscutível paixão de Godard e Miéville pelo cinema, sempre visível nos ensaios videográficos do Godard historiador, também está presente neste filme. Aí não nos parece de todo fortuito que justamente nos momentos de *Liberté et Patrie* em que se fala sobre o sentimento amoroso, quando os pais de Aimé decidem se comprometer e também quando ele conhece sua futura esposa, estes trechos sejam todos figurados por imagens cinematográficas.

Quando nos é narrado que a mãe de Pache pede para morar com seu amado junto ao seu trabalho na linha de trem, Godard e Miéville compõem um arranjo que parece querer dar conta da duplicidade do amor, seu caráter afetivo e

especialmente em “Notas sobre o filme”, no qual chega a expressar sua crença na possibilidade de um cinema enquanto forma de arte emancipada, em forte oposição àquele da indústria cultural). Poderíamos exemplificar também com o cinema de Costa-Gravas, que com seu cinema convencionalmente narrativo-espetacular, fazia um cinema de temáticas políticas, opondo-se ao célebre chamado godardiano de ir além do cinema de assuntos engajados, e assim fazer politicamente os filmes. Logo, o cinema de Godard coloca em xeque simultaneamente a crença da impossibilidade de o cinema ser uma forma artística emancipada e subversiva, e a crença de que para isso, basta que ele tematize demandas de esquerda, colocando as teses à frente da estética.

sexual. O que se vê é a sobreimpressão de um plano estático de uma pequena casa à margem de uma linha ferroviária; uma fotografia de um casal, com gestos apaixonados, mas com expressões faciais transmitindo qualquer coisa de triste, como uma certa impossibilidade de concretizarem seu amor (o que dá à reprodução um certo tom fatalista); e a de um filme pornográfico, provavelmente antigo, em enquadramento próximo, de um corpo masculino e outro feminino em intercurso sexual (fig. 35).

Nos segundos seguintes, os narradores comentam que em sua humilde vida na futura linha Paris-Lausanne, os pais de Paché logo começaram a discutir “sobre quem cuidaria das rotas de trem e quem prepararia o café”. Mesmo o amor, quando narrado em suas disputas e tristezas, é representado pelo cinema: com um trecho de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luís Buñuel, retratando uma pequena e pobre criança encarando de cara fechada o espectador, e com uma cena de *Zemlya* (1930) de Alexander Dovzhenko, presente em *The Old Place* e *Histoire(s)*, representando um homem abraçando uma mulher, com esta sustentando um forte e preocupado olhar.

Fig. 35 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução; fig. 36 — *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luís Buñuel; fig. 37 — *Zemlya* (1930) de Alexander Dovzhenko.

A personagem da esposa de Aimé e o encontro destes também são construídos por meio de imagens exclusivamente cinematográficas. Para referir-se à sua beleza física, diz-se que ela era “parecida com (a personagem) Annabella”, do filme *Quatorze Juillet* (1933) de René Clair, e que seu encontro se dá no metrô de Paris, ilustrado por uma cena de *Bande à part*, de um trem chegando à plataforma de embarque (fig. 3). Para representar a “insólita liberdade” desta garota “em seu vestido longo”, a dupla recorre a um frame de *An American in Paris* (1951) de Vincente Minnelli; originalmente representando um casal dançando, a dupla torna-o preto e branco, o que faz com que o personagem masculino trajado em roupas escuras desapareça e se destaque a personagem feminina em seu longo vestido branco (fig. 4). Por fim, para simbolizar a correspondência do amor entre a jovem parisiense e o pintor vaudense, opta-se por um frame de *Au Hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson, de uma mão oferecendo-se a outra (fig. 5).

Mais ao fim do ensaio, o desespero da esposa de Pache após perder o filho é poeticamente representado com um trecho de *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren (fig. 38), e assim passa-se originalmente da dança da diretora norte-americana abandonando a firmeza de seu corpo, para uma metáfora da decadência espiritual da personagem e o definhamento afetivo do casal. A paixão de Pache é narrada por meio de uma citação de *Claire* (1931) de Jacques Chardonne, “o que me encanta em seu espírito é visível pelos seus lábios”, e figurada por um trecho de *Les Dernières Vacances* (1948), de Roger Leenhardt, retratando um casal alegremente remando juntos (fig. 39).

Fig. 38 — *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren; fig. 39 — *Les Dernières Vacances* (1948), de Roger Leenhardt.

Contar a história de Aimé Pache, personagem nascido da fantasia puramente literária de Charles-Ferdinand Ramuz, nas mãos de Godard e Miéville, torna-se, então, uma oportunidade para evocar uma história maior, a do cinema, pelos meios do próprio cinema, e por meio dele e da arte. Assim os eventos da infância de Aimé são ilustrados com rostos de personagens reconhecíveis, como o filho de *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica (fig. 40), ou o garoto de *Persona* (fig. 41), que contempla uma imagem com o mesmo espanto com que Aimé admirava o corpo feminino: "Eu não acho que já era a mulher — diz a voz feminina —, mas a pintura". Retomando o comentário da introdução do filme sobre a representação e a imaginação, olhar o corpo através de sua reprodução pictórica significa passar da visão (um corpo feminino) para a imaginação e interpretação (o corpo feminino).

Fig. 40 — *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica; fig. 41 — *Persona* (1966).

O pai de Pache — é dito no comentário — não acreditava no poder das imagens, mas apenas no poder das palavras. O filho, em vez disso — como Godard (enquanto autor da pintura mais recorrente no vídeo) — prefere “olhar as coisas sem dar-lhes um nome” e, acima de tudo, “pintá-las sem dar-lhes contornos”. A reflexão narrativa de *Liberté et Patrie* é essencialmente sustentada pela livre citação textual e imagética, e essa é a maneira pela qual a dupla

consegue, com efetiva poeticidade, relacionar estória ficcional e documental, e estória pessoal com história da arte, do cinema e social.

Se os narradores defendem o não aprisionamento da realidade pelo nome (linguagem escrita) ou pelo contorno (academicismo artístico e uso meramente ilustrativo da imagem) nas falas do filme, Godard e Miéville praticam esta autonomia estética na própria forma da obra. Isso significa dar uma nova acepção a conceitos desgastados, como o do patriotismo, e uma insólita interpretação às visualidades da narrativa, para assim torná-la reflexiva. Assim, o suco de laranja que flui sobre a mesa²⁹¹ (fig. 42) é ao mesmo tempo fruição estético-sensorial e metáfora para o "sangue da pátria". Em resumo, falar de Pache, um pintor que foge da figuração e convicto em procurar na cor a verdade da pintura, significa os autores falarem de si mesmos, da realidade histórica e de como eles a encaram.

Fig. 42 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Godard e Miéville negam um respeito academicista às obras de arte, assim como Aimé Pache se despede dos contornos, a fim de facilitar ao espectador a transição da visão para a imaginação. Por isso nos parece que, entre as dezenas de pinturas que, fragmentadas a ponto de tornarem-se quase irreconhecíveis, há em *Liberté et patrie* três obras de Nicolas De Staël, ícone da pintura "existencialista" do pós-guerra, que, assim como Godard e Miéville, combinou a

²⁹¹ Esta cena retornará igual e idêntica em *Adieu au langage* (2014).

experimentação artística com um olhar voltado para o passado, para assim não perder-se dentro do processo histórico (figs. 43 e 44).²⁹²

Fig. 43 — *Bateaux* (1954), de Nicolas De Staël; fig. 44 — *Soleil jaune sur fond bleu* (1952), de Nicolas De Staël.

"Para a mãe de Pache, a imagem era um mistério", nos narra Geneviève Pasquier. A pesquisa de De Staël, iniciada em paletas de cores escuras (como, por exemplo *Ressentiment* [1948]), se desenvolve através de um simples itinerário interno, chegando até a explosão de cores claras e saturadas (como em *Le grand concert* [1955]),²⁹³ visando afirmar, através de um gesto pictórico físico e metafísico, o indecifrável da realidade. Em *Liberté et Patrie*, vemos trajetória igual ser traçada por Pache: ele parte de sua tristeza pela morte do filho e abandono da esposa, em sua pintura em tons acinzentados, para sua redenção artística, em sua pintura de tons coloridos e iluminados.

Parece que Aime Pache, assim como Godard e Miéville, sustentam um certo fascínio pela outra dimensão intermediária, ou seja, aquela área de intervalo que habita o olhar indeciso entre ficção e documentário, entre narração e documentação, entre imagem e literatura, entre construção e desconstrução. O

²⁹² Tomamos aqui como referência uma tese de um dos grandes estudiosos sobre a obra de Nicolas de Staël, Jean-Pierre Jouffroy. Para ele, penetrar no mundo de De Staël, significa questionar não apenas o tempo em que o artista trabalhou e viveu, mas também e sobretudo o passado, com o qual ele nunca parou de se debater: de Braque a Velásquez, de Chardin a Cézanne, a pintura de De Staël estaria cheia de fantasmas. Esta tese encontra-se em um livro que é folheado pelo personagem Davidson em *Adieu au langage*. In: JOUFFROY, Jean-Pierre. *La mesure de Nicholas De Staël*, Éditions Ides et Calendes, Neuchatel, 1981.

²⁹³ Estas mesmas duas pinturas são utilizadas em *Adieu au langage*.

horizonte teórico dos quais muitos dos pintores agenciados pelos cineastas neste filme é muito semelhante, o que demonstra a correspondência afetivo-intelectual do material selecionado para compor o filme e o entendimento formal dos autores sobre a funcionalidade artística de seu trabalho.

Recusando-se a contradizer completamente as leis da figuração e deixando ao observador a tarefa de desenhar em sua mente os contornos do que a cor dissolveu, Pache e Godard/Miéville buscam a reconciliação entre campos artísticos que historicamente tem sido apartados, mas que entendidos por meio de uma interpretação sensível são essencialmente unidos. Mas o trabalho poético destes não se resume a esta união: eles parecem também buscar a junção da racionalidade abstrata e do pensamento poético, e do tempo presente e do tempo passado. A abolição do contorno em Pache é a abolição da técnica instrumental enquanto interpretação de um mundo essencialmente fragmentado, afetivo e sensório.

Como demonstram os três trabalhos de De Staël citados em *Liberté et Patrie*, a realidade não é imitada, mas também não é rejeitada; ela deve ser bastante re-inventada. A primeira citação, *Nu couché bleu* (fig. 19), diz respeito a uma das obras mais emblemáticas da pesquisa do artista sobre a figura humana e, em particular, sobre o nu feminino, não por acaso o primeiro objeto de fascinação estética de Aimé Pache. Aqui, para além de sua função de simbolizar a outra face de Vaud (a França), o nu de De Staël expressa um estado de tensão. Destacada do ambiente por meio de contornos tão volumosos que parecem fragmentos do espaço, essa figura aparece ao mesmo tempo desumana — um bloco de cor azul que se aproxima de uma superfície vermelha — e humana, como evidenciado pelas manchas pretas no rosto e a gradação de azul que ilumina, dando um certo dinamismo às pernas.

Parece que Godard e Miéville escolhem esse, e não outros nus De Staël, porque a paleta tricolor nele utilizada — branca, azul e vermelha — funciona na simbolização do patriotismo francês. Porém, deve-se atentar para o fato de que mesmo esta reprodução não escapa à prática da desconstrução videográfica da imagem, implementada em *Histoire(s) du cinéma*, caso também de todas as reproduções pictóricas até aqui mencionadas. Antes de tudo, o corte do enquadramento sacrifica as bordas da pintura, aumentando o peso ocupado pela

figura humana em um espaço que parece menos vazio do que o criado por De Staël. Em segundo lugar, fica claro que a intenção de Godard e Miéville não é oferecer uma cópia original de De Staël, mas explicitar uma certa verdade de sua pintura, no que ela funciona para a reflexão almejada pela dupla.

Se a imagem cinematográfica deve ser um "encontro",²⁹⁴ a melhor maneira de restaurar uma certa e desejada tensão reflexiva é combinando a imagem desta pintura com os detalhes de um trabalho distante em conteúdo e forma, como prega a montagem godardiana da justaposição de diferenças; logo, entende-se a opção pela pintura pontilhista de Georges Seurat (fig. 20). Dessa paisagem — uma praia repleta de corpos banhados por uma luz simultaneamente material e abstrata — a dupla de cineastas corta o perfil do rosto de um homem cujo corpo, imerso em água, permanece fora de alcance. Quase evocado pelo gesto do banhista, que leva as mãos à boca como se para reforçar a direção de um grito, o nu de De Staël ganha vida, piscando repetidamente na tela até se sobrepor, por alguns momentos, com a pele pontilhista da pintura de Seurat.

A liberdade a que o título alude, então, não é apenas o ícone evocado por Delacroix e inserido dentro de um segmento do filme (*Liberté guidant le peuple*, fig. 9) ou a palavra impressa no brasão de armas de Vaud, o cantão suíço onde Pache, Ramuz, Godard e Miéville buscam morada; ela é também a possibilidade que essa montagem nos dá de representar uma imagem nova e dinâmica a partir da conexão de duas imagens previamente existentes. Para isso, a narração em *Liberté et Patrie* sugere não se limitar à visão científica e utilitarista, mas sim libertar-se por aquela orientada pela arte e pela história.

Assim, se para De Staël, a pintura é ao mesmo tempo uma muralha (abstração) e representação de um espaço (figuração), da mesma forma o cinema, para Godard e Miéville, é simultaneamente pesquisa histórica e revelação da realidade. No final desta biografia imaginária, quando o narrador narra a partida da esposa de Pache, os cineastas trazem uma das muitas paisagens marítimas de De Staël. O narrador está contando o triste final da

²⁹⁴ Como argumentado por Godard, "A imagem não é tranquilizadora, não é a favor nem contra. É um momento de encontro, é uma estação onde dois trens passam. Não é nada além disso". In: GODARD, Jean-Luc. *Propos rompus*. Paris: Cahiers du cinéma, n.º 316, 1980, p. 460.

esposa de Aimé, que partiu pelo mar para uma jornada sem retorno após a morte de seu filho, quando uma reprodução de *Bateaux* (1954) aparece (fig. 43). Desta vez, nada contamina a imagem encontrada, ou seja, não há aqui qualquer tipo de sobreimpressão, intervenção gráfica ou alterações cromáticas.

A única variação em relação ao modelo é a amputação usual das bordas da pintura, uma escolha que não nos impede de compreender o que talvez seja a característica mais fascinante das visões de De Staël, a "encenação" de uma continuidade entre os elementos dispostos no primeiro plano e o horizonte. Em particular nas obras dos anos cinquenta, o azul do céu se funde com o mar (fig. 44), da mesma forma que a estória principal de *Liberté et Patrie* se desvanece nas citações sonoras e imagéticas e, principalmente, na reflexão buscada pelos autores do filme.

Logo, o que eles nos mostram aí não é apenas um assunto, o *mar*, mas uma ideia de representação que a pintura sugere ao cinema. Lembremos, por exemplo, de um comentário de Godard numa entrevista,²⁹⁵ reiterando como a tensão em relação aos espaços vazios é algo que a pintura fez antes do cinema. E por pintura, neste caso, Godard pode pensar, por exemplo, em Velázquez, mais especificamente no Velázquez de Élie Faure, comentado anteriormente neste capítulo (páginas. 217–218), que pinta o que há entre as coisas, como explicado na introdução de *Pierrot le fou*.

Ideias representacionais, em *Liberté et Patrie*, se dão também por meio da palavra. Em um determinado momento do filme, pode-se mesmo retomar aquele conclave godardiano de *Ici et Ailleurs*, “aprender a ver, não a ler”, para aplicá-la dentro da esfera da escrita. A encenação na banda sonora de um diálogo entre Aimé e seu pai, com o primeiro pedindo ajuda para a escrita de uma carta à sua namorada, é a chance que Godard e Miéville criam para que a figura paterna transmita, muito por meio de aforismo, uma série de lições sobre a natureza da palavra e da comunicação. Primeiramente, o pai ensina a Aimé sobre a necessidade da simplicidade e honestidade da palavra escrita — deve-se

²⁹⁵ GODARD, Jean-Luc. “Exclusive Interview with the Legend” - Canon Professional Network. 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Bou1w4LaqMo> >. Acesso em 2 de setembro de 2020.

escrever o que se sente e o que se quer falar, de maneira direta e sem floreios ou engodos.

Neste momento, na banda imagem, somos apresentados a imagens oriundas de *Ivan the Terrible* (1944), de Eisenstein, com mãos tocando um livro de capa bastante ornamentada, e um pedaço de papel manuscrito, em caneta preta. Nele, é possível ler um trecho de uma citação oriunda do prefácio de *Grands cimetières sous la lune* (1938), de Georges Bernanos, na qual o escritor parece lamentar a passagem de sua infância. Tomando a citação em sua completude,²⁹⁶ entendemos que há por detrás de seu lamento uma exaltação do espírito de infância, que poderíamos ligar à defesa que o pai de Aimé faz da palavra clara, que diz o que quer dizer, que quando não tem mais nada a comunicar, simplesmente se cala. Poder-se-ia dizer que, pensando em *La Chinoise* (1967), trata-se de confrontar ideias vagas com palavras simples.

Porém, em oposição a esta tese, uma antítese é apresentada: questionado por Aimé sobre o melhor modo de disfarçar uma mensagem, o pai ensina que a melhor maneira é aproximando-se da verdade tanto quanto possível; lembremos aqui de um enunciado de *Histoire(s)* que pergunta ao espectador: “Porque fazer o simples, quando pode-se fazer o complicado?”. Logo, o raciocínio ao qual chega-se até aí é que se deve procurar pela palavra verdadeira e simples, mas que uma mensagem efetivamente bem disfarçada tenta assemelhar-se à palavra clara e honesta. Como distinguir a boa e real palavra da impostora?

Parece que a continuação do diálogo tenta nos dar uma resposta à pergunta anterior por meio de outra introduzida por Aimé: qual seria “o melhor modo de

²⁹⁶ “Claro, minha vida já está cheia de mortes. Mas o mais mortal dos mortos é o menino que eu fui. E ainda assim chegou a hora, é ele quem vai retomar seu lugar à frente de minha vida, vai juntar meus pobres anos até o fim, e como um jovem líder, seus veteranos, reunindo a tropa desordenada, entrarão os primeiros na Casa do Pai. Afinal, eu teria o direito de falar em seu nome. Mas, precisamente, não falamos em nome da infância, devemos falar sua linguagem. E é essa linguagem esquecida; esta linguagem que procuro livro a livro, imbecil! como se tal linguagem pudesse ser escrita, nunca tivesse sido escrita. Qualquer coisa! Às vezes encontro algum sotaque...” (“Certes, ma vie est déjà pleine de morts. Mais le plus mort des morts est le petit garçon que je fus. Et pourtant l’heure venue, c’est lui qui reprendra sa place à la tête de ma vie, rassemblera mes pauvres années jusqu’à la dernière, et comme un jeune chef ses vétérans, ralliant la troupe en désordre entrera le premier dans la Maison du Père. Après tout, j’aurais le droit de parler en son nom. Mais justement, on ne parle pas au nom de l’enfance, il faudrait parler son langage. Et c’est ce langage oublié; ce langage que je cherche de livre en livre, imbécile! comme si un tel langage pouvait s’écrire, s’était jamais écrit. N’importe ! Il m’arrive parfois d’en retrouver quelque accent...”) In: BERNANOS, Georges. *Grands cimetières sous la lune*. Paris: Librorium Editions, 2019, p. 5.

saber se alguém é digno de confiança?”. O pai sugere que se pergunte o que esta pessoa a ser posta em prova leu. Se a resposta for algo como “Homero, Shakespeare, Balzac”, ele defende a opinião de que esta pessoa não é digna de confiança; porém, se ela responder que “depende do que quer dizer com ler”, então há esperança de que esta seja confiável. Daí, pode-se concluir que sempre haverá esperança desde que se questione o verdadeiro significado das palavras e das representações.

Neste diálogo somos apresentados a mais algumas reproduções oriundas do filme de Eisenstein, retratando um jovem garoto (figs. 45 e 47), e a um trecho de *Sayat Nova* (1968), de Sergei Parajanov (fig. 48), no qual se vê duas mulheres operando um tear acompanhadas de um pequeno menino. Estas citações visuais a ilustrar o final deste episódio chamado “ENFANCE” (Infância), juntas às citações da banda sonora, como colocadas pela resposta do pai de Aimé sobre a desconfiança a se ter contra aqueles que enumeram os autores que leem, nos convencem que a citação em Godard, seja visual, sonora ou escrita, não pretende ser invocação à autoridade, nem um acúmulo de excertos destinados a facilitar a constituição de uma tese ou reflexão; elas constituem o próprio discurso dos autores.

O trabalho principal da citação consiste em arrancar fragmentos de seu contexto original e dispô-los novamente de modo tal que se interpelem reciprocamente e assim possam provar sua razão de ser dentro desta determinada obra. O que importa, acima de tudo, é evitar qualquer coisa que possa lembrar o didatismo, como se um determinado tema de investigação tivesse uma mensagem de prontidão que facilmente comunicaria, ou poderia ser comunicada, ao espectador, pois a pedagogia godardiana, buscando a emancipação, quer nos ensinar a ver e a ler para que elaborem nossos próprios julgamentos.

Godard e Miéville, aqui, parecem tratar de coisas do pensamento, mais especificamente das de natureza linguística. A nomeação através da citação, para a dupla, parece ter se convertido numa das principais formas de lidar com o passado sem o auxílio de uma frequente natureza autoritária da tradição. Isso pois, qualquer período para o qual o passado tenha se tornado tão questionável quanto para Godard, deve finalmente problematizar e refletir a respeito do

fenômeno da linguagem, pois nela o passado está contido de modo ineliminável, frustrando todas as tentativas que pretendam uma reescrita da história sem atentar-se para a questão da linguagem. Em última análise, Godard e Miéville nos apontam que todos os problemas são problemas linguísticos.

Em *Liberté et Patrie* entendemos que a dupla não objetiva a investigação das funções utilitárias ou informativas das criações linguísticas, mas sim compreendê-las como um fenômeno poético; ou seja, trata-se de algo que não é único dentro do campo estético, mas bastante raro: o dom de pensar poeticamente. Esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com fragmentos de pensamento que consegue extrair do passado e confrontá-los entre si. Essa ação reflexiva sonda as ruínas do passado não para ressuscitá-lo tal como era; o que guia esse pensar é a convicção de que, embora o que é vivo esteja sujeito ao esquecimento, é também possível, ainda que não sem esforços, resgatar escombros do passado para fazê-los ressoar no presente, assim alcançando sua redenção.

Figs. 45 e 47 — *Ivan the Terrible* (1944), de Serguei Eisenstein; fig. 46 — *Liberté et Patrie* (2002), reprodução; fig. 48 — *Sayat Nova* (1968), de Sergei Parajanov.

Liberté et patrie sugere que se saia do conceito à palavra e, portanto, à coisa. Limitando-se à sua expressão verbal ou gráfica, “Liberdade” e “Pátria” parecem signos vazios, funcionando apenas para adornar a bandeira de um cantão. As imagens podem se expressar por meio de uma forma que pensa, e por isso neste filme um conceito parece só ser filmável quando se torna uma coisa, uma cor, um efeito videográfico, uma música, ou melhor ainda, uma imagem.

Este processo parece atingir seu ápice no *grand tableau* final, aquele que Aimé Pache pintaria ao fim de sua vida, e que justificaria a existência do filme — e que é verdadeiramente pintado por Godard (figs. 49), sendo inteiramente mostrado na última cena do vídeo. É uma paisagem campestre, com dois personagens escondidos na grama alta, tomados pela natureza, olhando para um colorido céu no horizonte (figs. 50). Comentando a pintura, a narração não nos diz o que vê, mas apenas o que ela representa: “As duas crianças têm os pés na pátria e os olhos na liberdade”. Ao fim, no último plano do filme, o cenário desta pintura em processo que já nos é dado a ver desde o início do filme, é bastante alterado, trocando as duas figuras humanas pelo que parecem ser duas árvores, mais um animal e um céu de múltiplas e coloridas pinceladas (fig. 51). Se trata-se da versão final da obra ou de outra, cabe ao espectador decidir, pois nada nos é dito.

Comentando sobre o trabalho das *Passagens* de Benjamin, Dolf Oehler caracteriza sua prática citacional em termos que podem ser aplicados a *Liberté et Patrie*: aí a obra artística final pela citação é “fruto de uma ciência da leitura, ciência praticada como forma de poesia”.²⁹⁷ Se entendermos o trabalho poético como condensação da linguagem, o que se tem neste ensaio videográfico é uma condensação do que fora previamente fragmentado. À maneira de Benjamin, Godard e Miéville adentraram suas bibliotecas e filmotecas, à espreita das citações que podiam recolher, para constituir uma narrativa reflexiva, ou uma reflexão narrativa. Como Benjamin, eles parecem ser simultaneamente colecionadores e caçadores de matéria citável, acabando por tornarem-se solitários na criação de uma forma fílmica bastante original, mas autores apaixonados e convictos.

²⁹⁷ OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 239.

Figs. 49 — pintura em processo, *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Figs. 50 — pintura finalizada (primeira versão), *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Fig. 51 — pintura finalizada (segunda versão), *Liberté et Patrie* (2002), reprodução.

Os filmes desta original forma reflexiva, e no caso de *Liberté et Patrie*, também narrativa, não são compostos por materiais verdadeiramente novos nem verdadeiramente originais, mas o produto final que eles compõem claramente o é. É neste filme que Godard e Miéville colhem textos e imagens nas obras de terceiros (em geral nos livros de mortos), para melhor falarem de si, falando de um outro, restaurando assim não apenas a arte de outrora, mas seus sonhos e biografias. Logo, a dupla de cineastas não faz mais que sonhar simultaneamente com palavras e imagens, cheios de vida e poeira, novidades e antiguidades a um só tempo, apenas pela citação.

A composição textual e visual de Godard e Miéville, baseada na montagem, tem como peça elementar a própria citação, “o menor elemento de construção, confeccionado de modo que seus contornos sejam aguçados e cortantes”.²⁹⁸ A citação é produto da des-montagem de um texto prévio e elemento de montagem de um novo texto original. Em Benjamin, assim como em Godard, todos os caminhos levam à citação. E como muitas vezes se pensa, ninguém soube citar como Benjamin. Daí que ele novamente aparece como referência incontestável para Godard. Não apenas porque ele cita em todos os sentidos do termo — isto é, não apenas porque ele menciona, convoca, chama, invoca, marca encontro (Compagnon recorda o sentido primeiro do verbo espanhol citar: marcar encontro)²⁹⁹ —, mas também porque seu modo de citar corresponde a uma visão nova e singular da história do cinema e da historiografia social, na qual a citação ocupa uma posição-chave sob vários aspectos.

A citação encontra-se no centro do método de Benjamin, isto é, no centro de sua filosofia de história. Um caminho direto conduz de cada um dos conceitos-chave de sua epistemologia à sua teoria e prática de citador, e é nesse sentido que este talvez seja o conceito benjaminiano mais caro a Godard enquanto prática artística. A Teses de 1940 destacam a citação da história oposta à narrativa épica do historicismo como operação primeira e última de uma concepção materialista da história. Logo, se para Benjamin, apenas em seu

²⁹⁸ COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris, 1979, p. 37.

²⁹⁹ Ibid., p. 23.

último dia a história tornar-se-á citável em todos os seus instantes, o que resta é lê-la e compreendê-la fragmentariamente.

A citação em *Liberté et Patrie* explode o falso *continuum* do tempo, ao agenciar materiais de temporalidades tão distintas, mas ressonantes. Lembremos, por exemplo, restringindo-nos apenas à narração sonora, que os companheiros de luta comunista do pai de Aimé Pache que Godard e Miéville fazem referência são mais novos do que os pintores com os quais o próprio Pache perambula por Paris, se nos atermos aos dados factuais das personalidades citadas. Esse dado pode ser invocado para, caso haja alguma dúvida da intencionalidade da quebra da continuidade histórica figurada pelas imagens, se entenda que este é o próprio objetivo da narrativa proposta pelos cineastas.

A citação que fragmenta o falso *continuum* do tempo neste filme, aí vem para operar um distanciamento reflexivo, assim como acontece no teatro épico de Brecht, onde ela interrompe a ação para dar margem a um distanciamento crítico; ela suspende o contexto, para estabelecer uma relação entre o agora e o que já foi, produzindo uma constelação fulgurante do antigo e do presente instantâneo. Daí que a grande pintura de encomenda de Pache sincroniza-se com a própria encomenda que é o filme de Godard e Miéville.

Nessa medida, a citação (ou a montagem de citações) tem parentesco próximo com a imagem dialética, se é que não se identifica mesmo com esta: uma correspondência entre dois momentos históricos, uma dialética em suspensão e uma atualização que serve ao resgate. Aquele que toma a história a contrapelo age da mesma forma com os textos que prestam contas dela. Essa atualização verifica-se inicialmente por meio da citação, que deve sempre — mesmo no caso das citações clássicas — ser arrancada do contexto e apropriada com autoridade, uma vez que o próprio contexto inicial, desfigurado pelo conformismo, assim não deve permanecer intocável.

A citação célebre de um clássico — por assim dizer pré-destinada — deve ficar lado a lado com fórmulas que ninguém jamais julgaria destinadas a merecer destaque. Os cineastas, se procurassem por uma adaptação o mais fiel possível de *Aimé Pache, peintre vaudois*, provavelmente produziriam uma obra fechada

e, por isso mesmo, em pouco diálogo com o tempo atual, dada a fragmentação da realidade histórica. Neste sentido, a apropriação infiel deste romance que eles constroem é o que justamente a torna mais que atual, viva.

De sua perspectiva radicalmente contrária à historiografia burguesa, Benjamin explorou como mina de citações uma literatura sem nome, que não gozara de estima em sua época, e essa negação de hierarquias culturais na citação para a constituição de uma obra é uma das lições que Godard e Miéville melhor exploram em sua tarefa de atualizar o romance de Ramuz. Se o lema de Benjamin é uma tirada de Rémy de Gourmont: “fazer história com os próprios detritos da história”,³⁰⁰ o que eles propõem é fazer cinema e arte com os próprios detritos do cinema e da arte; e assim fazer estórias e histórias.

Textos há muito destituídos de cidadania literária — ou que jamais gozaram dela — são convocados ao tribunal da história ao mesmo título que os textos canônicos dos séculos XIX e XX, e seu depoimento recebe a mesma atenção e exerce o mesmo peso. Igualmente importante é a convivência dos distintos campos artísticos: se num momento cita-se uma fala de Miró ("Uma pintura que poderia pendurar na cela de um prisioneiro condenado"), em outro apela-se para La Rochefoucauld ("Nem o sol e nem a morte podem ser encarados de frente").

O mesmo ocorre com as imagens: justapõe-se uma propaganda de cigarros com Susan Hayward com a de um filme de Godard (*Band à parte*), seguida de um *frame* de um clássico filme musical norte-americano (*An American in Paris*). E para melhor uni-las, recorre-se à diferenciação pelo tratamento gráfico e plástico: saturam-se algumas imagens, escreve-se sob pinturas, retiram-se as cores de um frame, cortam-se fotografias, e ao fim, as sobreimprimem. Assim, não apenas cada citação, mas o tratamento estético que a elas se aplica, contribui para a consumação do programa formal da pedagogia godardiana que, ao objetivar o aprendizado de um verdadeiro e libertador ver, à sua maneira contribui na efetivação do programa formulado pelas Teses benjaminianas de uma revolucionária escrita da história.

Na medida em que o tempo passado foi transmitido como tradição, ele possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, ela

³⁰⁰ OEHLER, 2004, p. 243.

converte-se em tradição. Benjamin e Godard parecem compartilhar o entendimento de que a ruptura da tradição e a perda de autoridade que ocorriam já de antes do filósofo alemão, como por exemplo, em Baudelaire, eram irreparáveis, o que os motiva a procurarem por novas e mais adequadas formas de tratar o passado. Daí ambos descobrem que a transmissibilidade do passado deve ser substituída por sua citabilidade e que, no lugar de sua autoridade, deve-se procurar por assentá-lo no presente, privando-o do conformismo da historiografia tradicional.

A função moderna das citações que Godard, aos moldes de Benjamin, faz uso, parece nascer do desespero do presente e de seu inerente desejo de destruir-se; e por isso que seu maior poder é “não a força para preservar, mas para limpar, arrancar do contexto, destruir”.³⁰¹ Esse poder destrutivo das citações em Godard parece encarnar em si uma certa esperança redentora de que sobreviva algo deste período, por nenhuma outra razão além da de ter sido arrancado dele. Em *Liberté e Patrie*, Godard e Miéville encenam uma narrativa em forma de fragmentos de reflexão, e é sob esta forma de extratos de pensamento que as citações têm a dupla tarefa de interromper o fluxo da apresentação com uma força transcendente e, ao mesmo tempo, de concentrar em si o que é apresentado.

No ensaísmo videográfico tardio de Godard é sempre bastante evidente essa singular dualidade citacional da preservação e da destruição. A relação contrariamente utilitarista de Godard e Miéville com a herança cultural em *The Old Place* repete-se em *Liberté et Patrie*, tendo em vista que quaisquer que sejam os materiais audiovisuais manejados pela dupla nestes filmes, esses tendem a ter apenas um valor diletante e nenhum valor de uso estritamente claro enquanto discurso pré-estabelecido. E na medida em que a dupla, na elaboração formal destes ensaios, se volta para as mais disparatadas categorias de objetos e portanto, redime tais objetos como coisas, visto que eles já não são mais um meio para um fim, mas têm valor intrínseco conferido por uma montagem reflexiva, pode-se entender a paixão da citação godardiana como uma atitude semelhante à do revolucionário; isso pois a prática citacional godardiana, assim

³⁰¹ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 192.

como o revolucionário, sonha menos com seu caminho em regresso a um mundo passado e mais com um novo mundo onde os indivíduos e as imagens e os textos “estão liberadas do trabalho humilhante da utilidade”.³⁰²

Se, como acreditava Benjamin, “a propriedade é a relação mais profunda que se pode ter com os objetos”,³⁰³ a citação em Godard não é respeitosa ou óbvia — ela, por meio de uma montagem de confrontos, incessantemente questiona compreensões estabelecidas, referindo-se ao passado, mas sempre a procura da renovação daquele passado até então imperturbado pelo presente. A tradição ordena o passado não apenas cronologicamente, mas também sistematicamente, ao separar o que é relevante e o que não o é dentre a massa de informações da história. A prática artística godardiana, por sua vez, orientada por interesses e paixões autônomas, tende a ser assistemática e caótica justamente por não ser inflamada pela qualidade canônica do objeto audiovisual a ser citado, mas sim por algo como uma qualidade única, algo que impossibilita qualquer tipo de apressada classificação assistemática.

Por consequência, enquanto certas tradições discriminam, definem e, muitas vezes, empobrecem, a prática da citação operada por Godard nivela todas as diferenças; e esse nivelamento — de forma que o positivo e o negativo, ou a predileção e a rejeição aqui são intimamente contíguas — ocorre mesmo quando o colecionador escolhe uma certa tradição hegemônica como seu campo específico e cuidadosamente elimina tudo que não seja por ela reconhecido. Assim, a cinefilia godardiana, mesmo quando evoca o cânone cinematográfico para citar, converte-se inesperadamente em um projeto destrutivo, pois apresenta-se como uma paixão anárquica e verdadeiramente dialética, já que combina à lealdade a um objeto um obstinado protesto subversivo contra o estado das coisas atual. O extraordinário êxito da ação historiadora de Godard em suas citações audiovisuais se deve à sua escutada tradição que não se entrega ao passado, mas que pensa sobre o presente, graças à sua consciência quanto ao caráter irreparável da ruptura da tradição.

³⁰² Ibid., p. 416.

³⁰³ Idem.

Se a citação é a forma talhada sob medida para se tratar a questão da história ou para invocá-la, isso se dá eminentemente porque a própria história — ao menos a história dos tempos modernos — é possuída por uma certa necessidade de melhor ver o passado, e assim, só avança por meio de citações. A última novidade da imagem e da escrita não é outra coisa senão uma citação do que sempre estivera ali, do que é eterno. Logo, uma nova visão do romance de Ramuz deve construir-se do que ela era e da arte que lhe antecedeu, mas também daquela que antecedeu sua nova leitura, ainda mesmo que posterior à obra original.

Nenhuma época sentiu o dever da citação tão dolorosa e urgentemente quanto a época do artigo de massa e da reprodutibilidade técnica das próprias obras de arte para Benjamin, e das mídias comunicacionais para Godard. Benjamin aproximou-se de diversos textos — de um *vaudeville* obscuro ao *Processo* de Kafka — que traziam a marca da experiência do eterno retorno e, por conseguinte, do caráter de citação assumido pelo novo. Benjamin pensa provavelmente nesse círculo infernal da repetição quando fala de domínios “onde até agora vicejou apenas a loucura” e onde há que “avançar com o machado afiado da razão”.³⁰⁴

O descontentamento godardiano com as práticas comunicacionais contemporâneas relatadas na introdução desta dissertação também tem muito da exaustão com a repetição de práticas ditas modernas, mas apenas vazias e repetitivas. Se em Benjamin, ao fim, fica a impressão de que ele pretendia substituir a evocação crispada desse caráter de citação da modernidade por uma reflexão que rompesse o círculo vicioso, citando o antigo de uma maneira nova, é exatamente isso que Godard e Miéville fazem com o pretexto da adaptação anárquica de *Aimé Pache, peintre vaudois*.

Historiador materialista, Benjamin não estabelece, ao modo de Marx, uma relação de causalidade óbvia e previsível entre economia e cultura, mas sim uma relação de expressão. Tratava-se de apresentar como as manifestações culturais da vida no século XIX surgiam de um processo econômico, a ser concebido como fenômeno primário posto em evidência; consequentemente, os

³⁰⁴ BENJAMIN, 2006, p. 499.

“grandes contextos”, as “configurações abstratas” seriam abandonadas para que se atingisse, através de um certo “*páthos* da proximidade”, o palpável e o concreto. Não à toa, Adorno e Horkheimer classificavam o pensamento benjaminiano como não dialético por entenderem que ele se movia “entre categorias materialistas que não [coincidiam] de forma alguma com as marxistas”, e “carecia da mediação” na medida em que, tomando como exemplo seu ensaio sobre Baudelaire, relacionava “certos elementos ostensivos da superestrutura [...] diretamente, talvez mesmo casualmente, a elementos correspondentes na infraestrutura”.³⁰⁵ Se, neste exemplo, o resultado foi um ensaio extremamente original por parte de Benjamin, por outro lado, sua publicação foi negada na época pelo Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, e também não entrou na primeira edição póstuma de seus escritos.

Poderíamos dizer que Godard parece ter mais sorte que Benjamin, tendo em mente sua longa e produtiva carreira, mas também é difícil não suspeitar que o cineasta, principalmente em seus ensaios videográficos, sofra da mesma incompreensão que o filósofo alemão sofreu em sua época. Essa prática materialista-estética godardiana é, provavelmente, uma das mais singulares já produzidas, por não corresponder às expectativas hegemônicas de ambos os lados, seja do cinema industrial hollywoodiano, seja do cinema autoral mais célebre.

Essa compreensão materialista singular de sua prática permite que Godard, ao modo de Benjamin, utilize a doutrina da superestrutura “apenas como um estímulo heurístico-metodológico”, mantendo-se atento ao fato de que “o espírito e sua manifestação material [estão] tão intimamente ligados” que parece ser possível “descobrir, em todas as partes, as correspondências” dentro de um determinado universo estético, as quais, se são adequadamente correlacionadas, se esclarecem e se iluminam umas as outras de modo que, ao fim, “não mais [precisam] de nenhum comentário interpretativo ou explicativo”.³⁰⁶

³⁰⁵ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 175.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 176.

Em *Liberté et Patrie*, Godard e Miéville manejam um conjunto de materiais audiovisuais dos mais pessoais dentro do conjunto de seus ensaios videográficos sem cair num tom confessional ou intimista, frequentemente recorrendo a sons, palavras e imagens oriundas da história da arte e do cinema, em confronto com outras de autoria desconhecida, na tentativa de “capturar o retrato da história nas representações mais insignificantes da realidade”³⁰⁷ dentro de um enredo narrativo, assim gerando uma reflexão por meio da própria citação. Assim, a citação impõe-se novamente como elemento constitutivo da representação, funcionando de maneira subversiva, como anedota, contra os modelos prévios de sistematização: ela “aproxima as coisas de nós, ela as faz entrar em nossa vida”, na medida em que não é uma “citação autoritária”,³⁰⁸ uma mera exibição de cultura.

Para que se possa escrever a história, isto é, para que se possa citá-la, há de se fazer todos olhos, ouvidos e intuição; uma presença de espírito contínua, mantida pelo desejo de um achado inimaginável, com a vontade de compartilhar, é o que Godard parece encarnar enquanto artista historiador. Para esse desejo convergem todas as figuras do pensamento de Benjamin nas quais o filósofo gostava de se reconhecer: o colecionador, o *flâneur*, o alegorista, o historiador; são todos feitos da mesma matéria, ao menos quanto à paixão impulsionadora. E é este afeto, presente em toda a obra de Godard, que parece ser mais facilmente visível em *Liberté et Patrie*, dado seu tom autobiográfico.

Não é de se surpreender que alguns espectadores, assim como Adorno, que zelando escrupulosamente pela teoria e pela nitidez das mediações, se sobressaltou com a fraca metodologia e a paixão incontestada de Benjamin pela citação, também condenem Godard pelos mesmos motivos. O ensaísmo videográfico tardio de Godard tende a ser um material fílmico que demanda de sua audiência atenção e sensibilidade. Não suficiente, o impulso de lê-lo exclusivamente pela identificação da origem da matéria citacional é bastante forte; essa armadilha, porém, é pouco produtiva e altamente decepcionante, o que explica muito da má recepção que muitos destes filmes tiveram.

³⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Briefe*, vol. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 685.

³⁰⁸ Cf. ARENDT, 2008, p. 208.

Mas o contato com estas obras pode ser bastante gratificante. Como nos lembra Oehler, comentando sobre a relação Adorno-Benjamin:

Adorno não percebeu então a originalidade de Benjamin, que mais tarde sustentaria sua e nossa paixão; é perfeitamente compreensível que, sob o choque da primeira leitura, ele tenha atentado apenas para a sua estranheza inquietante: uma inspiração que se limita a citar, a “chamar as coisas por seu nome”.³⁰⁹ A insistência de Adorno quanto à dialética — tão legítima quanto rabugenta e detalhista —, não percebe o sopro poético que anima a ciência nova de Benjamin.³¹⁰

Essa forma citacional de narrar a história de Aime Pache, que objetiva uma reflexão sobre a história, pode não ser das mais simples, mas é justamente sua complexidade formal que a torna original e poética. Poder-se-ia dizer que Godard e Miéville, assim como Benjamin, aceitam encarnar em seu trabalho o paradoxo do colecionador, que consiste em viver em estado de alerta, voltado para o objeto do desejo, e ao mesmo tempo deslizar pela vida como um sonâmbulo. É assim que em sua prática artística é possível unir a profundidade da pesquisa formal ao frescor da lida direta com a realidade histórica.

É com a segurança de quem permite-se imaginar outras realidades possíveis, que o colecionador de Benjamin encontra exatamente aquilo de que necessita. É com a mesma obsessão que Godard coleciona suas citações, e assim como o filósofo alemão, ele as recolhe nos lugares mais imprevisíveis. Isso pois, no fundo, importa pouco saber quem proferiu cada um desses textos e imagens: eles são a expressão de um coletivo onírico, desejante e revolucionário. A citação — achado e construção a um só tempo — exige um olho poeticamente inquietante para os recantos secretos do passado. Godard aprende com Benjamin que não há mais necessidade do comentário ou da legenda explicativa, pois a montagem os substitui com economia. Assim, a prática citacional de Benjamin e de Godard, sabendo incorporar crítica e criativamente, de maneira original e instigante, tanto aquilo considerado bom, singular e vanguardista, quanto aquilo considerado ruim, banal e tradicional, cria uma obra de arte total

³⁰⁹ BENJAMIN, 1978, p. 784.

³¹⁰ OEHLER, 2004, p. 248.

de espécie inteiramente nova, levando à máxima perfeição a arte de citar sem aspas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a data de estreia do mais recente filme de Godard (e Miéville) analisado nesta dissertação, o cineasta chegou a lançar um conjunto respeitável de obras, formado por aproximadamente quatro longas e dez curtas e média-metragens.³¹¹ Tendo essas obras em mente, poderíamos dizer que a ampla maioria de conceitos, temáticas e questionamentos levantados pelo estudo de nosso *corpus* repete-se, direta ou indiretamente, em todos estes outros filmes. Esta constatação nos leva, por um lado, a acreditar que as discussões elencadas nos capítulos anteriores são incontornáveis para qualquer analista que proponha debruçar-se sobre o fazer artístico de Jean-Luc Godard, e por outro, que o projeto artístico godardiano é, mesmo após décadas, um projeto vivaz, em andamento e, por isso, sempre à mercê de se reinventar.

Logo, o horizonte futuro de nossas indagações parece incerto. Se cada uma das obras comentadas em nosso estudo não pretende oferecer respostas imediatas e conclusivas, deve-se esperar o mesmo do futuro da obra godardiana. Ao abordarmos um cinema sempre em transformação, fica claro que o projeto ensaístico de Godard ainda poderá continuar a acrescentar ao campo cinematográfico e artístico, mas por ser guiado por um irrefreável ímpeto dialético, também nos parece natural que este cinema sempre nos proponha mais interrogações do que conclusões. Para onde aponta o percurso que fizemos até aqui? Quais são as implicações que os conceitos arregimentados sobre a tarefa historiográfica godardiana nas páginas anteriores tomarão nas próximas obras? Criarão elas práticas cinematográficas herdeiras?

A partir do estudo introdutório do primeiro capítulo, buscamos elaborar uma contextualização das principais bases nas quais se sustentava o largo campo

³¹¹ No total, os longas são *Notre musique* (2004), *Film Socialisme* (2010), *Adieu au Langage* (2014), *Le Livre d'image* (2018); os curtas e média-metragens são *Moments Choisis* (2004), *Ecce Homo* (2006), *Vrai faux passeport* (2006), *Reportage amateur Maquette expo* (2006), *Prière pour refusniks* (1 e 2) (2006), *Une catastrophe* (2008), *C'était quand / Il y avait quoi (hommage à Éric Rohmer)* (2010), *Les trois désastres* (2013), *The Bridge of Sighs* (2014), *Khan Khamne* (2014) e *Prix suisse, remerciements, mort ou vif* (2015).

que pretendíamos analisar. Primeiramente, fizemos um breve recuo para apresentar o nascimento do projeto *Sonimage*, símbolo do início da parceria entre Godard e sua mais longa companheira de trabalho, Anne-Marie Miéville, para então apontarmos o que este encontro representou de ganhos evolutivos na obra ensaística do cineasta. Destacamos que seu encontro com Miéville se deu de maneira simultânea aos primeiros experimentos com o suporte videográfico, e que foi através deste meio que Godard iniciou sua fase de maior problematização dos meios comunicacionais, o que inevitavelmente incluía o forte papel que Miéville agregou ao encarnar o agente questionador do autor, dentro da própria forma fílmica por eles elaborada.

Em seguida, procuramos apresentar um brevíssimo panorama do ensaísmo godardiano, destacando sua evolução em mais de quatro décadas de existência, simultaneamente a uma curta contextualização sobre as principais caracterizações gerais da forma ensaística dentro do campo cinematográfico. Por fim, formulamos um comentário sobre a montagem dialética godardiana, tão importante enquanto ferramenta formal para a reflexão pretendida pelo ensaísmo oriundo de *Histoire(s) du cinéma*, e como a imagem dialética aí elaborada encarnava um modelo estético alegórico, aos moldes daquele forjado pelo conceito de alegoria histórica de Walter Benjamin, assim iniciando o paralelismo conceitual entre o cineasta francês e o filósofo alemão que se repetiria ao longo da dissertação.

No segundo capítulo, a partir do comentário mais especificamente dedicado a uma determinada obra ensaística e videográfica de Godard e Miéville, a saber, *The Old Place*, elaboramos uma análise guiada pelo pensamento dos dois autores de maior destaque dentro desta obra. Inicialmente, chamamos a atenção para a apropriação que Godard e Miéville operam do conceito de Museu Imaginário, criado por André Malraux, para a construção de um projeto fílmico na qual cinema, arte e fotografia, ficção e documento, são reunidos pela montagem para gerar um museu histórico que desconhece barreiras geográficas e temporais.

Nesta tarefa, a dupla acaba por criar um ensaio videográfico de fôlego, dos mais ambiciosos de seus últimos vinte anos, que intenciona tratar da questão da arte no fim do século XX. *The Old Place* acaba por revelar-se como ensaio

tributário da forma moldada por *Histoire(s)* com a maior presença de obras oriundas da História da arte, com especial destaque para o uso singular que a dupla de cineastas faz de reproduções fotográficas de esculturas, fotografias majoritariamente retiradas de livros de Malraux. Como herdeiros de Malraux, mas ainda mais anárquicos que esse, Godard e Miéville lançam mão da fotografia, e também do cinema, para constituir um projeto cinematográfico de museu, muitas vezes de tom pessoal, mas que nunca deixa de lidar com o processo histórico mundial do século que então se encerrara.

De obra malrauxiana também deriva o desenvolvimento de uma prática godardiana já vista em ensaios anteriores, mas que aí parece atingir sua versão mais apurada. Estamos falando daquele fechamento do enquadramento que objetiva a criação de uma dramaticidade extraída da expressão facial da representação de figuras humanas em obras de arte consagradas. Se em Malraux isso acontecia por meio da utilização de planos próximos e da iluminação contrastada da fotografia, em *The Old Place* isso se complexifica, principalmente quando Godard e Miéville, por meio de uma montagem que justapõe as faces escultóricas retiradas de reproduções de fotos oriundas de obras de Malraux, misturam não apenas materiais de origens e épocas distintas, mas também adicionam acontecimentos históricos capturados em registros documentais. Parece-nos que é pela clareza dos objetivos que o filme pretende alcançar que ele acaba sendo mais fácil de circunscrever analiticamente, em comparação com a obra analisada no capítulo seguinte da dissertação.

Na segunda parte deste capítulo, arregimentamos um conjunto de conceitos benjaminianos ligados às ideias de tradição e de herança cultural, e presentificação da história por meio da atualização do(s) passado(s) constelacionado(s) formulada pela figura do historiador materialista. Tentamos demonstrar como o discurso dos cineastas de chamar atenção ao ordinário, ao cotidiano e ao anônimo da representação estética emitido neste filme, vai ao encontro da defesa que Benjamin faz da relação não utilitarista que o materialismo histórico deve sustentar com a herança cultural, que, ao dar a ver aquilo que foi apagado e esquecido pela historiografia dominante, pode finalmente ambicionar por um processo redentor de narração da história.

No terceiro capítulo, a partir do comentário mais especificamente dedicado a *Liberté et Patrie*, elaboramos uma análise guiada por dois breves, mas incontornáveis, eixos temáticos e, em seguida, de um mais diretamente formal. Iniciamos a apresentação do filme apontando para a importância da literatura dentro da biografia godardiana, que parece pesar consideravelmente dentro deste filme que apresenta a história de um personagem fictício com alguns paralelos com a vida do cineasta. Seguimos, então, para uma breve discussão sobre a questão do patriotismo e do nacionalismo dentro da abordagem complexa dada por Godard e Miéville, que encontra ecos na vida dos cineastas com acontecimentos históricos da geopolítica europeia das últimas décadas.

Aí o quadro que nos é apresentado não poderia ser mais complexo: o espectador é frequentemente confrontado com binômios que não cessam de se opor e se misturar. Há, num momento, a oposição entre patriotismo e liberdade, para ao fim confluírem no entendimento de que pela pátria também pode-se encontrar uma verdadeira e revolucionária noção de pertencimento. Na evolução do personagem principal da história que nos é narrada vê-se o paralelo com a história de muitas nações europeias: há de se passar por um processo de transformação que compreende valores como o da liberdade revolucionária e do pertencimento comunal não mais como excludentes, mas sim como interdependentes.

Ainda que este filme, assim como o analisado no capítulo anterior, também recorra a reproduções fotográficas de obras de arte pictóricas, as matérias de expressão nas quais o seu discurso é contido não são tão intrinsecamente ligadas à esfera das artes visuais. Esse campo adentra o filme muito mais pelo viés temático, que sustenta uma narrativa na qual apresenta a história de vida de um personagem fictício, que é um pintor. Neste sentido, acaba se destacando em *Liberté et Patrie* um notável trabalho videográfico de tratamento das imagens estáticas, como os desenhos, as pinturas e as gravuras. Há nele uma admirável exuberância cromática na vida com as pinturas, com diversos momentos nos quais as cores são utilizadas como que simbolicamente na relação com o que é narrado na banda sonora, e frequentemente em relações de encadeamento com aquelas que as antecederam e as sucederam.

Isso também decorre de um refinamento do trabalho exploratório do dispositivo videográfico do campo imagético estático: ainda mais do que em *The Old Place*, aqui, Godard e Miéville percorrem, por meio do fechamento de enquadramento e da movimentação da câmera, o espaço pictórico e fotográfico. Assim, circunscrevendo de maneira tão enfática e consciente um ambiente tão raramente bem explorado, o da reprodução pictórica dentro do dispositivo cinematográfico, depositando movimento naquilo que é usualmente entendido como essencialmente estático, parece que nos deparamos com uma espécie de processo simultâneo de espacialização do tempo e de temporalização do espaço.

Para concluir este capítulo, tomando *Liberté et Patrie* como exemplo numa discussão que poderia facilmente se aplicar também a *The Old Place* e a maior parte do trabalho videográfico pós-*Histoire(s)* de Godard, procuramos analisar brevemente sua prática citacional ensaística. Para isso, tomamos de empréstimo as teorizações de Walter Benjamin sobre a citação, por entendermos que elas compartilham inspirações e intenções com as do trabalho godardiano, com ênfase no objetivo comum de Benjamin e Godard num trabalho sensível de uma re-escrita materialista redentora da história.

Por fim, ainda que não fosse em momento algum o objetivo desta dissertação de realizar um estudo comparativo, as análises singulares de duas obras de Godard e Miéville acabaram por indicar semelhanças e continuidades, e apontar diferenças e desenvolvimentos. *The Old Place* se destaca como o ensaio videográfico de maior extensão de todos aqueles desenvolvidos após *Histoire(s)* até 2018, com uma especialização temática sobre a esfera das artes visuais bastante profunda, e aquele no qual conceitos assumidamente benjaminianos são problematizados enquanto tais no próprio diálogo dos narradores. *Liberté et Patrie*, por sua vez, prima por uma forma ensaística insolitamente narrativa, e conjuga conceitos de natureza geopolítica e filosófica bastante inéditos dentro da obra godardiana. Ambos, porém, recorrem à citação de maneira bastante singular e fascinante, sem nunca perderem de vista as motivações do historiador materialista benjaminiano, e daí nomearmos de *passado citacional* o material com o qual Miéville e Godard lidam e formulam como matéria construtiva destes ensaios.

A opção contínua pela citação e seu uso reflexivo para romper, por um lado, com os procedimentos cinematográficos usuais e, por outro, com os procedimentos convencionais da narração da história, é uma das semelhanças que nossas análises de *The Old Place* e *Liberté et Patrie* procuraram demonstrar que estes filmes sustentam entre si. Ao fim, nos parece que a prática citacional godardiana em seu ensaísmo tardio em parceria com Anne-Marie Miéville faz com que cada um desses filmes, quaisquer que sejam as temáticas por eles propostas, possam ser entendidos como um ensaio crítico sobre o cinema e sobre a história social dos últimos séculos, um conjunto de obra que “expressa a visão de um cineasta de esquerda convencido de que um cinema crítico da sociedade só poderia nascer de uma crítica estética do próprio cinema”.³¹²

Quando esta pesquisa começou a dar seus primeiros passos, Jean-Luc Godard lançou aquele que é, até o momento em que ela foi finalizada, seu último filme, a saber, *Le livre d'image* (2018). Se nos parece providencial destacar tal fato, ainda que este filme não tenha vindo fazer parte do *corpus* desta dissertação, é porque esta última obra godardiana, para além de seu sucesso de crítica,³¹³ se destaca por sua forma estilística herdeira daquela analisada neste estudo, principalmente quando comparada àquela utilizada por Godard em seus últimos longas-metragens da década, como *Film Socialisme* (2010) e *Adieu au langage* (2014).

Entre parte considerável da crítica cinematográfica, *Le livre d'image* foi recebido positivamente, com comentários frequentes que apontavam nesta obra a constituição de uma linguagem bastante inovadora dentro do cinema mundial contemporâneo. Para estas críticas, entendemos que o trabalho que oferecemos nesta pesquisa demonstra que elas parecem esquecer da longa forma ensaística tardia de Godard e, muitas vezes também de Anne-Marie Miéville. Afinal, ela já podia ser vista tanto em obras mais célebres como *Histoire(s) du cinéma* e *Je vous salue Sarajevo*, como em médias e curtas-metragens das duas últimas décadas, como aqueles que constituíram nosso *corpus*.

³¹² XAVIER, Ismail. “A Alegoria Histórica”, 2005, p. 361.

³¹³ O filme ficou em primeiro lugar na lista de melhores filmes de 2019 e em quinto na lista de melhores filmes da década de 2010 da revista *Cahiers du cinéma*; ele também chegou a ser premiado com um Palma de Ouro Especial no Festival de Cannes de 2018.

Porém, se é injusto considerar todo o ensaísmo videográfico tardio de Godard, analisado nos últimos dois capítulos como mera repetição de *Histoire(s)*, o mesmo ocorre para *Le Livre d'image*. O filme de 2018 é, como *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, bastante tributário da linguagem formulada por *Histoire(s)*, mas é também seu desenvolvimento e renovação. Neste seu longa-metragem mais recente, por exemplo, Godard amplia suas críticas ao imperialismo contemporâneo das grandes potências ocidentais, aí particularmente contra o Oriente Médio. Ele convoca trechos da célebre entrevista com Edward Said, “In the Shadow of the West”, e de imagens anônimas oriundas da internet justapostas a outras de filmes de ação árabes, e assim acaba por nos propor uma reflexão sobre se essas imagens, por serem produzidas pelos próprios habitantes do Oriente, podem figurar uma certa emancipação simbólica, ou talvez seu contrário, pois ao emular o ideário do cinema dominante norte-americano, acabam por representar um pensamento colonizado.³¹⁴

O Godard de *Le Livre d'image* não é apenas autor do filme, mas também seu narrador, e outro desenvolvimento, esse um tanto contingente, se dá justamente pela sua voz; caracterizamos como contingente, pois ele é consequência do envelhecimento natural do timbre de sua fala. Em sua última obra, a voz de Godard transparece em si a passagem do tempo, cavernosa, mais grave e bastante pigarreada, gerando ruídos e perturbações sonoras, chegando mesmo a ter sua fala final interrompida por uma breve crise de tosse. Todo o áudio do filme parece ter passado por um atento trabalho de distribuição em mais de uma pista sonora, e há diversos momentos nos quais as falas passam de um tom mais abafado e inaudível, para outro mais cristalino e compreensível.

³¹⁴ A última parte de *Le livre d'image* é bastante orientada pela relação entre Ocidente e Oriente, intitulada “La Région Centrale”, englobando todo o fim do filme e não simplesmente o curto prólogo ao movimento final. Dos cinco capítulos em que o filme é dividido, esta parte é a mais longa e destaca-se ao abandonar culturalmente o primado das imagens cunhadas pelo Ocidente, majoritária nas outras, e buscar por uma espécie de descoberta do “universo árabe”. Seu nome é inspirado numa célebre obra experimental de Michael Snow, e esta parte final do filme de Godard procura problematizar as relações entre Ocidente e Oriente (principalmente o Oriente Médio) tais como elas geralmente são pensadas na Europa ou nos Estados Unidos, subvertendo-as. Aí Godard propõe um exercício reflexivo de transformar o Ocidente em periferia do Oriente, colocando aquela região usualmente desprezada por sua cultura e história dentro dos jogos de poder da geopolítica hegemônica, como a região central. Não à toa, as únicas imagens inéditas deste seu filme, filmadas pelo próprio Godard, são oriundas de uma viagem sua à Tunísia, país cujas paisagens e cenas cotidianas destacam-se dentro do último movimento da obra, exatamente aquele dedicado ao mundo árabe.

O trabalho de som deste filme é bastante complexo, sobretudo na sua versão para salas equipadas com o sistema 7.1; para as salas com sistemas tecnologicamente menos avançados, Godard preparou uma versão específica. Ambas as versões apresentam um trabalho de som atencioso e detalhista, sendo que a relação com o espectador da versão 7.1 parece ser mais “sensorial”, enquanto a segunda parece ser mais “racional”. Godard ainda faz toda uma singularmente rica composição sonora com os *delays* e repetições da própria matéria, que apresentados numa decalagem diferente, acabam criando uma enunciação em eco, que sustenta uma relação disjuntiva bastante particular com a legendagem do filme. De qualquer forma, é importante notar o quão impressionante é o fato de ser um cineasta de 88 anos, a partir de seu laboratório cinematográfico caseiro, que com este trabalho sonoro e uma respeitável capacidade de modulação da própria voz, acaba puxando os limites da tecnologia e da enunciação sonora dentro do campo fílmico.

Na banda sonora é possível notar movimento semelhante: tudo o que nas obras comentadas nos capítulos anteriores parecia fragmentado, em *Le Livre d'image* é ainda mais. Permanece a justaposição de imagens de épocas, procedência e gêneros diversos, agora acompanhadas também por imagens oriundas da internet. Aqui elas passam por um processo ainda mais acentuado de recorte e saturação, são filmadas enquanto transmitidas em outras telas, o que implica em perda considerável de nitidez, e com frequência uma mesma cena tem sua janela de exibição propositalmente modificada ao longo de seu desenvolvimento.

Assim, e principalmente em momentos em que um conjunto de cenas oriundo de algum de seus ensaios videográficos tardios é apresentado, como o trecho de *The Old Place* evocado ao fim do filme, a impressão que fica é de que o procedimento citacional também passa por um processo de saturação. Neste seu último longa-metragem, ao sermos confrontados com imagens de telas que exibem outras imagens e de imagens de filmes do próprio Godard que evocam outros filmes, o que assistimos é a citação elevada ao quadrado, a citação da citação. Logo, menos que uma repetição de uma certa forma fílmica, a última obra de Godard demonstra a fertilidade e a vitalidade desta forma reflexiva videográfica analisada nesta dissertação.

Se o adjetivo "tardio" tem servido para designar um período cada vez maior do cinema da carreira de Jean-Luc Godard — que muitas vezes inclui suas ficções de seu retorno ao cinema no final dos anos 1970, após os anos em experimentações exclusivamente videográficas com a produtora *Sonimage*, quando Godard já estava se aproximando dos cinquenta anos de idade — com o lançamento de seu mais recente longa-metragem, *Le Livre d'image: Image et parole* (2018), estamos agora no tardio período tardio de Godard. Além de um mero selo de periodização, no entanto, a categoria "tardia" transmite mais criticamente os tipos de formas e estratégias artísticas e comunicacionais que Godard desenvolveu ao longo destas décadas, e que pode ser compreendida de forma produtiva voltando-se para reflexões que o próprio Edward Said, autor tão importante para *Le livre d'image*, opera sobre o "estilo tardio" na obra de Adorno e Beethoven.

Said empresta o conceito do ensaio "Spätstil Beethoven" (1937), de Theodor Adorno, onde o filósofo alemão emprega o termo para capturar como as composições tardias de Beethoven,³¹⁵ ao invés de atingirem um sentido de "harmonia e resolução", são marcadas por "intransigência, dificuldade e contradição em aberto", bem como "um amálgama singular de subjetividade e convenção".³¹⁶ Seguindo Adorno, "o estilo tardio de Beethoven, infatigavelmente

³¹⁵ A escolha que tomamos aqui de trazer um autor citado por Godard, que escolhe o trabalho de Beethoven e a leitura de Adorno sobre Beethoven como objetos de estudo, não é totalmente disparatada; ela foi influenciada pelo fato de que Ludwig van Beethoven é dos compositores de maior destaque dentro do universo godardiano. Suas composições aparecem nos dois filmes analisados nesta dissertação, e também em seu último longa, por meio da Sinfonia n.6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral", em *The Old Place*, e do Quarteto n.15, op.13, em *Liberté et Patrie*. A própria imagem de Beethoven é uma figura recorrente, seja como imagem literalmente — no armário do quarto de hotel de *Made in USA* (1966), há uma blusa com o retrato de Beethoven estampado, filme em que há também certo doutor Ludwig —, seja na forma das frases do diário do compositor, citadas pela personagem Claire, durante a execução musical de seus quartetos, em *Prénom Carmen* (1983). É também uma referência na fala de um personagem: quando o protagonista Ferdinand se refere aos "três golpes da 5ª Sinfonia de Beethoven" (e os ouvimos logo em sequência), em *Pierrot le fou* (1965), ou quando Godard, atuando como o personagem do cineasta em *Prénom Carmen*, diz que havia dirigido, em Nice, Marlene Dietrich e Ludwig van Beethoven — não por acaso, as personalidades cujas imagens já haviam aparecido em *Une femme mariée* (1964). As obras utilizadas nestes filmes são a sonata n.9 op.14 n.1 e os quartetos n.14, op.131; n.9 op.59, n.3; n.16, op.135; n.15, op.132; e a Grande Fuga op.133. Miriam Sheer relata que, em 1959, o cineasta Éric Rohmer, companheiro de Godard na redação dos *Cahiers du cinéma*, descrevia o colega como alguém que ouvia intensa e repetidamente os mesmos compassos de um quarteto de Beethoven (e ele assim foi retratado por Rohmer, ouvindo o quarteto n. 15 op.132, em *Le Signe du lion* [1959]). In SHEER, Miriam. "Connection: on the use of Beethoven's quartets in Godard's Films". *The Journal of Musicology*. 2001, vol.18, n.1.

³¹⁶ SAID, Edward. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 25.

alienado e obscuro” se torna para Said "o protótipo da forma estética moderna" por virtude de sua insistência em um senso crescente e inabalável de "separação" e "exílio" da sociedade burguesa, que o estilo tardio "expressa e, o que é mais importante, utiliza para se sustentar formalmente".³¹⁷ Onde se esperaria encontrar expressões de maturidade, transcendência ou unidade, no estilo tardio de artistas como Beethoven — bem como pensadores como Adorno — somos confrontados com raciocínios ambíguos, negatividade resoluta e fragmentariedade não sintetizada. "Na história da arte", como Adorno escreve, "obras tardias são catástrofes".³¹⁸

Desde o início dos anos 80, Godard tem sido frequentemente visto, assim como Said caracteriza Adorno e este caracteriza Beethoven, como "uma figura do estilo tardio": um intempestivo comentarista do presente e do passado, cuja alienação da sociedade é expressa não só através do obstinadamente difícil e fragmentário caráter de seu trabalho, mas também pela sua distância geográfica dos "centros" metropolitanos de arte contemporânea e cinema, produzindo seu trabalho dentro de casa, na pequena cidade suíça de Rolle. Enquanto os inúmeros filmes, vídeos, exposições, artigos e livros que Godard produziu durante esse período divergem em termos de conteúdo, meio e duração, um tema central que permeia quase todos seus trabalhos é o que Godard entende como narração da história do cinema e da arte, e dos séculos XX e XXI, pelo próprio meio cinematográfico, um assunto mais notavelmente explorado em seu projeto ensaístico *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), mas que gerou um conjunto de ensaios de média e curta duração como descendentes.

Se os trabalhos de Godard pós-*Sonimage* parecem ser menos abertamente políticos do que os do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 — particularmente aqueles seus filmes produzidos sob o grupo Dziga Vertov — eles, no entanto, continuam sendo bastante políticos em sua insistência na ideia do cinema, e da arte em geral, como forma de resistência ao imperialismo estético, cultural e econômico de um sistema capitalista amplamente global em suas ações de espoliação. E aqui vale lembrar que esta é uma ideia também

³¹⁷ Ibid., p. 34.

³¹⁸ ADORNO, Theodor. *Essays On Music*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 567. (tradução nossa).

compartilhada por Adorno, que em seu Teoria Estética escreve que "A arte se mantém viva através de sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria"³¹⁹.

Ao invés de simplesmente exibir qualquer tipo de apego melancólico saudosista por um passado inacessível e enterrado, o objetivo da constelação não-linear de projetos transformadores de futuros e passados reconstruídos de Godard é romper o ciclo temporal de catástrofe da história, bem como abrir a autoidentificação do presente histórico para a reivindicação de seus projetos de futuridade, a partir das demandas silenciadas do passado. Tal como acontece com o método citacional anacrônico de Benjamin, Godard extrai fragmentos históricos de seus contextos espaço-temporais originais para criar novas constelações histórico-estéticas entre passado e presente, de modo que cada uma possa ser contemplada através de um prisma do tempo histórico que não é o seu próprio.

Num determinado momento de *Le livre d'image* por exemplo, um pouco à maneira de como Godard faz num certo trecho de *Liberté et Patrie*, constrói-se uma sequência repleta de imagens de trens e ferrovias, oriundas de diversas décadas da história do cinema; menos que um exercício de semelhanças icônicas, essas justaposições podem ser lidas como uma proposta reflexiva do ideário positivista da modernidade, que já há muito não se sustenta. Levando em consideração o meio pela qual estas imagens nos são apresentadas, podemos entender que tanto o trem quanto o cinema incorporaram as transformações radicais provocadas pelos promissores avanços tecnológicos da modernidade do século XIX nas viagens e na comunicação, com a ferrovia e a imagem indicial em movimento passando a simbolizar hegemonicamente uma visão linear e progressista da história, impulsionada por avanços tecnológicos inquestionavelmente infalíveis.

Qualquer senso de progressivismo teleológico que uma cena como essa pode transparecer é, no entanto, rapidamente minado quando lembramos de todas

³¹⁹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 341. Até mesmo porque, como colocado por Adorno nesta mesma obra, "Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal" (p. 58).

aquelas imagens de guerra que se reproduzem aos montes nos ensaios videográficos godardianos, pois estas séries de imagens de arquivo acabam por nos lembrar da implicação do avanço tecnológico nas histórias de expansão colonial e de conflitos armados, juntamente a outros horrores históricos tornados possíveis pela tecnologia utilitarista, muitas vezes registrada como documento por meio do dispositivo cinematográfico. O esforço benjaminiano de Godard para traçar a barbárie que está por trás de cada documento de civilização e para manter juntas as possibilidades tanto libertadoras quanto destrutivas da modernidade pode ser entendido como uma versão audiovisual do que Said chamou de leitura "contrapontística" da história e do arquivo (SAID, 2012).³²⁰

Ler "em contraponto", segundo Said, significa interpretar a história não como um coral em harmonia unívoca e sinfônica, mas como um conjunto atonal de processos e experiências históricas relacionadas em contraponto. Uma abordagem contrapontística da história, por exemplo, deve levar em conta simultaneamente como um certo estilo de vida, tornado ideologia, na Europa do século XIX, foi possibilitado pela exploração colonial de outros continentes, e a forma pela qual as narrativas dominantes funcionam para excluir e reprimir à força determinadas histórias e experiências que as coloquem em xeque.

Esta "leitura contrapontística da história" em Godard, há de se salientar, se dá de maneira bastante experimental e por isso a forma ensaística acaba por se mostrar certa. Nos filmes analisados nesta dissertação, bem como em *Le livre d'image*, Godard forja uma forma estética que se apresenta simultaneamente como fruto da criação artística e como fruto da reflexão sobre ela. O ensaísmo tardio godardiano se vale dos mais distintos meios de comunicação racional e sensível para construir uma expressão reflexiva essencialmente experimental. Como demarcado por Max Bense, é a forma ensaística que tem o "direito de levar uma tese ao extremo teórico", como também de "encobri-la para ganhar

³²⁰ Não à toa, Godard chega a dar uma definição própria de contraponto musical no capítulo cinco deste filme, que pode ser ligada não apenas à composição do filme por meio de movimentos, motivos, eventos históricos e elementos audiovisuais independentes para criar uma complexa obra polifônica, mas também ao método historiográfico geral de Godard, inspirado no método benjaminiano.

em concretude”,³²¹ desde que esta se fundamente numa certa óptica perspectivística crítica e numa certa mecânica da montagem, preceitos sempre seguidos pelo ensaísmo godardiano.

Como bem demonstram as obras analisadas nos capítulos anteriores, o ensaísmo tardio de Godard não se apresenta como obra de pura poesia, pois ele atenta-se por uma certa espécie de razão crítica em suas propostas reflexivas. Ainda assim, neles a razão parece querer-se ocultar numa forma insólita porque poética. Nestas obras convivem em harmonia a necessidade de refletir e a alta consciência estética de como apresentar o pensamento, principalmente de maneira crítica. E é o caráter experimental, que jamais pretende-se totalizantemente conclusivo, que possibilita a junção destas esferas que tendem a ser apresentadas como excludentes. Daí que Bense comentará sobre a forma ensaística, que poderia facilmente aplicar-se àquela manejada pelo ensaísmo tardio de Godard que:

Em sua criação reside inegavelmente a poesia, mas a expressão, a forma como a criação se dá e se apresenta, é da ordem do argumento porfiado — não do argumento fundado no páthos ou na demonstração cabal e grandiosa, mas do argumento que se articula discretamente, por meio da repetição incansável. Tal prosa lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si, ela se dá um conhecer como expressão autêntica do espírito.³²²

É esta zona de mediação pela qual o ensaio parece se caracterizar, este terreno intermediário entre poeticidade e racionalidade, entre o estado ético e o estado estético-criativo, que faz com que, de um ponto de vista sociológico, o artista ou autor ensaísta se situe entre “as classes e entre as épocas, (...) ali onde se preparam as revoluções (explícitas ou silenciosas), como resistências, como subversões”.³²³ É aproveitando a essência ambígua do ensaio que Godard parece combinar crítica histórica e consciência estética para uma redenção

³²¹ BENSE, Max. *O ensaio e sua prosa*. Blog da Revista Serrote. Disponível em < <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/> > Última acesso em 20 de setembro de 2020.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem.

político-sensível do passado. É a forma ensaística que fundamenta o entendimento “contrapontual” do processo histórico de Godard.

Além disso, um problema central que uma leitura “contrapontual” levanta, para além da representação da violência, é a violência constitutiva da própria representação. Seja considerando “uma imagem espetacular, ou uma imagem exótica, ou uma representação acadêmica”, como Said comenta no texto utilizado por Godard em *Le livre d'image*, “há sempre esse contraste paradoxal entre a superfície, que parece estar no controle, e o processo que a produz, o que inevitavelmente envolve algum grau de violência, descontextualização, miniaturização, etc”.³²⁴

Se os atos de representação tendem para o nível da imediatez, da superfície, ou o que Daney chamou de “esfera do visível” (a imagem como objetividade não mediada), Godard em seus ensaios videográficos tardios trabalha na direção contrária, rompendo e fragmentando o exterior calmo, ordenadamente pacificado da representação e da narração histórica dominante, por meio de variadas formas de manipulação estética. De alterações abruptas de proporção de aspecto e colorização, para desacelerações e acelerações de velocidade, Godard continuamente coloca em clara evidência o processo de manipulação e mediação por trás da imediatez da imagem em movimento, jogando luz sobre a condição não arbitrária de escolhas cinematográficas como o enquadramento e o corte do quadro, bem como a ação de formas cinematográficas de continuidade narrativa para suavizar a contradição, a alteridade e a descontinuidade.

Tal como acontece com a precária qualidade de vídeo de *Histoire(s)* e seus ensaios videográficos tardios, essas “imagens ruins”, os “destroços da produção audiovisual”, como Hito Steyerl as classificou, testemunham “os deslocamentos violentos, transferências e distribuição de imagens — a aceleração e a circulação nos círculos viciosos do capitalismo audiovisual”,³²⁵ sendo a prova incontestada da degradação estética das imagens na economia digital das últimas décadas. Elas

³²⁴ SAID, Edward; “In the Shadow of the West”, In *Power, Politics and Culture: Interviews with Edward W. Said*, London: Bloomsbury, 2004, p. 40.

³²⁵ STEYERL, Hito. *Em defesa da imagem ruim*. In: Revista Serrote, n. 19, março de 2015, p. 186.

formam um espaço imagético cada vez mais expansivo, onde o deslocamento e a reformatação contínua das imagens se tornaram regra inescapável. Porém, enquanto o discurso dominante em torno da tecnologia digital promoveu noções de fluxos imateriais sem fricção e a imagem como uma entidade virtualizada e nitidamente realista, que nunca se problematiza enquanto mediação sensível de uma realidade, a fragmentada e ruidosa banda imagética (e sonora) do ensaísmo videográfico godardiano e sua sintaxe descontínua, em vez disso, tenta reinscrever seu arquivo visual, tanto pessoal quanto público, com uma materialidade e sensibilidade bastante críticas e conscientes.

A montagem videográfica e a manipulação estética de materiais de arquivo operadas por Godard, então, mais aprofundam do que silenciam o poder crítico do documento ao desrespeitar a integridade em sua apresentação (seja um filme, uma pintura, uma fotografia ou um texto) e sua conexão com a história. O empreendimento arqueológico de Godard emprega várias formas de manipulação visual, como um meio de examinar analítica e autoralmente a violência naturalizada do arquivo com o qual seu trabalho se nutre. A história é, portanto, apresentada nos ensaios videográficos de Godard não como um processo estabelecido de documentos intocáveis e inquestionáveis, mas como "um processo agonístico que ainda está sendo feito"; um processo que, como no contraponto musical, "sempre [permanecerá aberto] a combinações mutáveis de sentido e significação".³²⁶

Daí a importância sobretudo de como se fala, de como expressar um pensamento, de como oferecer uma proposta de reflexão. A linguagem, George Steiner nos lembra, "é o meio inelutável da filosofia",³²⁷ e por isso que aquele que almeja a construção de uma nova realidade, ainda que recorra a termos técnicos e neologismos, deverá tentar "preencher expressões familiares com novos significados". Como Wittgenstein salienta, "não podemos pensar o que não podemos pensar, portanto não podemos dizer o que não podemos pensar",³²⁸ e é por meio da apropriada materialização do pensamento que pode-

³²⁶ SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 45.

³²⁷ STEINER, George. *La poesía del pensamiento: del helenismo a Celan*. Madrid: Siruela, 2012, p. 17.

³²⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2020, p. 124.

se alcançar um novo entendimento do passado e daí nascer a possibilidade de criar novos e redentores projetos de futuro. Se “tanto na filosofia quanto na literatura, estilo é substância”,³²⁹ poderíamos dizer o mesmo sobre o projeto cinematográfico dos ensaios com os quais Godard tenta mais diretamente refletir sobre processos históricos.

Destaque-se, por exemplo, a maciça e profunda presença dos assuntos geopolíticos propriamente europeus na obra godardiana cinematográfica e videográfica desde o fim dos anos 1980; se a configuração geopolítica em constante mudança que é a Europa e sua história, como vista em *The Old Place* e, principalmente, em *Liberté et Patrie*, se torna um assunto tão privilegiado na obra tardia de Godard, é porque ela demonstra uma crise contínua de fragmentação e descontextualização. Esta crise é percebida por Godard como se intensificando desde a queda do Muro de Berlim e a subsequente contaminação das relações sociais pelo discurso tecnicista e finalista da reificação das esferas do trabalho e da comunicação, oriunda de um determinado processo primeiramente econômico, mas inevitavelmente social, em toda a Europa. E para a efetividade deste processo de contaminação generalizada do capital como principal meio de mediação das relações sociais, é fundamental que os conflitos armados e as lutas políticas do passado estejam em contínuo processo de esquecimento ou de reescrita como uma narrativa ilusória de progresso inevitável e reconciliação final.

Lembremos, por exemplo, de nossa apresentação sobre como a questão do nacionalismo aparece no ensaísmo tardio godardiano, por meio da análise de *Liberté et Patrie*: por um lado, Godard parece reivindicar um certo universalismo de experiências históricas de opressão e espoliação, ao fazer paralelos de guerras e genocídios ocorridos em diferente épocas, mas sobretudo em diferentes localidades do mundo; por outro, o cineasta parece querer sempre apontar o fato de que diferentes processos de história e memória, bem como fenômenos de arte e cultura, nacionalmente estabelecidos, correm cada vez mais o risco de ser nivelados, se não exterminados.

³²⁹ STEINER, 2012, p. 29.

A crença godardiana em um certo “imaginário pan-europeu” tão claramente exposta em *Liberté et Patrie*, já em *The Old Place* dá sinais de escapar às fronteiras do continente europeu, quando joga luz sobre os conflitos armados ocorridos na Argélia; porém, esse movimento parece alcançar o seu auge em *Le livre d'image*, quando ao criticar um certo olhar eurocêntrico redutor com o qual o ocidente aprisionou o oriente, bastante aos moldes da crítica formulada por Said em seu célebre *Orientalismo*, Godard acaba reivindicando uma certa atitude filosófica de transformar a periferia da geopolítica tradicional no centro cultural e político de uma nova ordem mundial. A defesa que o ensaísmo videográfico godardiano das últimas décadas faz dessas diversas culturas e histórias nacionais, deve ser entendida como uma forma de oposição ao projeto de uma cada vez mais mercantilizada Europa pós-muro.

É importante notar que a crítica destes ensaios à redução cultural operada por um determinado nacionalismo dominante anda de mãos dadas com a crítica que estes mesmos filmes apresentam contra a simplificação do processo histórico desenvolvida pelo historicismo, como explanado por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história. Há a recusa de um retrato totalizante de uma nação, inevitavelmente opressor e empobrecedor, no ensaísmo godardiano, pois ele parece optar por uma cumplicidade transnacional entre aqueles que são vítimas de um determinado sistema sócio-político global. E nos ensaios videográficos tardios de Godard, essa cumplicidade transnacional só pode presentificar-se quando unida à solidariedade trans-histórica, o que implica também numa recusa, por parte do fazer artístico destes filmes, de simplificar a narração do processo histórico.

O ensaísmo tardio godardiano realiza a aparente contradição de uma magnitude fragmentada, de uma imensidão reflexiva fraturada. Em sua fragmentariedade, a reflexividade proposta por estes filmes acaba, muitas vezes, por parecer bastante insólita e obscura. Esse seu caráter obscuro, deve-se salientar, já é parte da singularidade estética desta “forma que pensa”, ainda que, com alguma frequência, seja por isto mesmo acusada de hermetismo. Porém, tendo em vista que estes filmes procuram menos por demarcar posicionamentos e vereditos incontestáveis e mais engajar o espectador em sua própria emancipação reflexiva, a obscuridade destas obras parece ser resultado

da criação de um espaço “onde a poesia é mais ela mesma, onde a fusão de conteúdo e forma [...] se aproxima”.³³⁰

Nestes filmes, não é o caso de invocar um conjunto historicamente infinito de materiais audiovisuais que só poderão ser devidamente apreciados por aquele restrito número de espectadores que compartilham o repertório do autor: todo o tratamento formal de destruição da integralidade estética original destes materiais procura exatamente pelo contrário desta atitude. Trata-se de forjar já formalmente, entendendo a forma como conteúdo precipitado, uma postura reflexiva do espectador com a lida crítica da história apresentada nestes ensaios, seja da história das imagens ou da história social. É por compartilhar aquela concepção da “poesia como insurgente contra a linguagem dominante, contra todas as dialéticas tecnicistas”,³³¹ que Godard parece optar por uma forma ensaística permeada por tempos vazios e incompletude, esperando que daí surja um fragmento de veracidade.

O pensamento proposto por estes filmes procura, em sua expressividade obscura, transcender os meios comunicacionais à sua disposição, impondo-lhes um conjunto de potencialidades transgressivas. Godard parece compartilhar da máxima anti-hegeliana de Adorno segundo a qual a totalidade é uma mentira; seu ensaísmo tardio opera uma problematização paratáxica dos processos informacionais contemporâneos hegemônicos, o que acaba por significar saltos expressivos abruptos entre temas e proposições aparentemente alheias entre si, mas que sempre acabam por confluir numa espécie de re-visão e re-narração da história. As descontinuidades que estruturam a forma destes ensaios parecem querer menos simbolizar o nada e o vazio, do que conter em si o apagado, o silenciado, o esquecido da história, carregando em si a erupção potencial da re-significação de ideias e acontecimentos do passado, fertilizando o fragmentado com uma vivacidade destinada ao presente e ao futuro da história.

A tentativa de impedir a redução de experiências históricas complexas e conflitantes a meras narrativas fixas e ilusoriamente unificadas, está ligada à tendência de Godard em seus ensaios videográficos de apresentar apenas

³³⁰ STEINER, 2012, p. 26.

³³¹ Ibid., p. 26.

fragmentos de reproduções pictóricas, fotográficas, breves trechos de filmes e textos, que são eles próprios constantemente interrompidos por vários elementos audiovisuais, e que sempre confluem em direção a uma unidade reflexiva e um todo localizado para fora da tela e, portanto, sempre à procura de um espectador ativo para sua recepção. A montagem de som e imagem de Godard em todas essas instâncias é essencialmente alegórica — no sentido dado ao termo por Benjamin, apontado no primeiro capítulo desta dissertação — gerando uma descontinuidade entre imagem e significado, que interrompe a falsa aparência de unidade localizada, em oposição, no símbolo.

A concepção de alegoria pela qual os trabalhos de Godard e Miéville estudados nesta dissertação optam, é fruto de uma prática artística altamente reflexiva e de uma profunda consciência linguística. Nestas obras, a dupla parece dar primazia às relações verticais originárias tanto da interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre a composição plástica de cada um dos planos e da justaposição de uns com os outros. Portanto, a fruição destes filmes exige a “capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais”,³³² e também desta com a composição sonora e musical destes ensaios.

Se para a concepção historiográfica de Walter Benjamin — a qual procuramos demonstrar que Godard e Miéville parecem subscrever — não há totalização e teleologia possível, mas essencialmente um conjunto descontínuo de configurações e narrativas conflituosas, a alegoria aparece como instrumento ideal de figuração estética desta crença. A alegoria, ao não ver “nosso próprio tempo, ou mesmo nosso futuro, como um *telos*”, cristaliza em “fragmentos a ação do tempo sobre a cultura, enfatizando aquilo que permanece incompleto”.³³³ Se a história é um incessante amontoado de ruínas fragmentárias, onde a única permanência tem sido a do sofrimento e da violência, cabe à dupla de cineastas forjar uma forma estética, que tem na montagem disjuntiva sua principal

³³² XAVIER, Ismail. “A Alegoria Histórica”. p. 345.

³³³ Ibid, p. 357.

ferramenta, que dê conta da experiência histórica naquilo que ela verdadeiramente é, a saber, pura catástrofe.

Na verdade, em vez de representar uma "montagem de atrações" *à la* Eisenstein, o pairar destacado de fragmentos de som e imagem nos ensaios videográficos tardios de Godard parece evocar um sentimento semelhante ao que Benjamin descreveu como a dispersão do alegórico no barroco alemão. A análise de Benjamin da poesia de Baudelaire como incorporando uma forma moderna de "alegoria tardia", na qual expressa-se a lembrança de experiências que desapareceram, parece fornecer um modelo para a compreensão da sensibilidade artística das últimas obras de Godard. Como na poesia de Baudelaire, os ensaios tardios de Godard visam representar o mundo social contemporâneo como um complexo de signos e relíquias que apontam além de seu presente para coisas agora desaparecidas, muitas aniquiladas. Neste sentido, é importante salientar a importância da forma alegórica para este trabalho artístico-histórico de alto engajamento, pois como comenta Benjamin:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido: o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria.³³⁴

Em *Le livre d'image* Godard comenta, atribuindo a citação a Brecht, uma frase sob medida para os filmes analisados ao longo desta dissertação: "Apenas um fragmento carrega a marca da autenticidade". A autenticidade do fragmento

³³⁴ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 195-196.

como uma forma por si só legítima, para Godard, tem como premissa a incompletude essencial que ele representa, oferecendo uma imagem da arte e da história como um projeto aberto, essencialmente de associação, rememoração e renovação.

Essa representação da incompletude fragmentária se manifesta, por exemplo, na repetição de certas imagens, citações literárias e frases musicais em todo o *corpus* de Godard aqui analisado, que estabelecem um eixo intertextual de associações que permeia as composições de cada obra individual. A repetição desses fragmentos áudio-texto-visuais, que adquirem novas camadas de significado à medida que passam por diferentes contextos, cria não apenas a impressão de um diálogo individual sustentado entre os filmes e vídeos, mas acaba também por enfatizar seu caráter provisório e reflexivo, o que possibilita que uma determinada ideia sempre possa ser reconsiderada em um contexto posterior.

Essa plenitude impossível é figurada em seu ensaísmo tardio na forma cada vez mais dissociativa e disjuntiva destes vídeos, que funciona para negar qualquer sentido imediato de reconciliação ou compreensão, resistindo ao tiranismo da conceitualidade abstrata e da universalidade exercida sobre a particularidade. O que é intencionado na "sublevação paratática contra a síntese"³³⁵ de Godard, no entanto, não é a eliminação da síntese ou do significado como tal, mas uma tentativa de escapar e subverter as estruturas hierárquicas da lógica e da narrativa dominante. Os ensaios tardios de Godard, portanto, não são simplesmente sobre lembrar fatos históricos particulares de resistência artística e política, mas aspiram a engajar o espectador, no nível formal, em um processo análogo.

Ao negar ao espectador quaisquer formas simplórias e finais de reconciliação conceitual ou de resolução interpretativa, esses ensaios podem ser vistos como figurando formalmente a possibilidade imanente, embora mínima e incerta, de resistência e mudança histórica. A descontextualização e recontextualização de fragmentos audiovisuais nas últimas obras de Godard, sua destruição criativa,

³³⁵ Aqui tomam-se emprestadas as observações de Adorno sobre a sintaxe poética paratática da poesia tardia de Hölderlin. In: ADORNO, Theodor. *Notas sobre a literatura*. Madrid: Akal, 2003, p. 669.

como caracterizado por Philippe Dubois em nosso primeiro capítulo, é, portanto, não apenas um exercício formal ou estético, mas está inerentemente ligada à sua concepção da história como um processo infinito de fragmentação e deslocamento, de destruição e reconstrução.

A possibilidade de uma linguagem para além dos limites cognitivos da representação aparece nos ensaios tardios de Godard como expressão maior de uma subjetividade que procura principalmente deixar para trás as convenções formais do discurso, as estruturas de percepção ligadas ao senso comum e ao hábito, reconfigurando a noção de expressão. Poderíamos afirmar que nestas obras, Godard maneja um conjunto de conceitos benjaminianos para criar um julgamento que assenta-se na disposição humana em acolher o que resiste aos interesses dos sentidos, estimando por aquilo que vai contra nosso interesse sensível usual. Assim, a autonomia estética aparece como uma estratégia para a reconstrução das expectativas de emancipação do sujeito em relação ao peso normativo do que lhe apareceria como o atual estado das coisas.

Lida desta forma, a autonomia estética que guia os ensaios analisados nesta dissertação, é a emergência de uma sensibilidade reconfigurada, ela é motor de uma “revolução na sensibilidade”³³⁶ capaz de fazer com que a potencialidade de novas formas da vida social, novas formas de imbricação e expressão, possam realizar expectativas emancipatórias de produção de experiências singulares. Logo, a forma fragmentária do ensaísmo tardio godardiano acaba por se manifestar radicalmente como crítica à limitação das convenções linguísticas e formais.

Como demonstrado no primeiro capítulo, utilizando a forma alegórica cunhada por Walter Benjamin como ferramenta de análise da forma videográfica formulada por Godard, o material final dos ensaios aqui analisados configura-se numa forma desorganizada e conflituosa, na qual sua sucessão inconstante de sentimentos e caracteres pretende atingir diretamente a sensibilidade dos espectadores. Eles são massacrados por uma massa de ideias sobrecarregadas e sem relação direta e unívoca umas com as outras, assim como pelo tumulto incessante de todas as citações imagéticas, textuais e sonoras; filmes

³³⁶ SCHILLER, Friedrich; *A educação estética do homem*, São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 129.

compostos por temas fragmentados, ideias cujas transições são muitas vezes abruptas, cortadas, marcadas por pausas e interrupções.

Por meio da forma alegórica é que Godard produz tal desarticulação dos princípios construtivos da forma, uma desregulação total das normas, que não deve ser encarada como mero maneirismo, e sim como um modo de trazer para o interior da forma fílmica a própria crítica dialética que encarna sua reflexão. No ensaísmo godardiano não há como procurar a unidade através do respeito às regras gramaticais da linguagem cinematográfica hegemônica. Ela deve ser procurada na força unificadora da reflexão crítica. Nesta tensão encarnada pela forma alegórica do ensaísmo de Godard, a obra não se desagrega em um mero jogo com o hermetismo porque o seu ensaísmo é capaz de fornecer novos processos construtivos. A ideia audiovisual da forma alegórica manejada por Godard não se desenvolve no sentido forte da palavra, mas se movimenta por contraste, por acumulação e modulação.

A rememoração visual implicada pela repetição de um conjunto de citações, inclusive, permite que os vazios, os cortes e as rupturas não comprometam a unidade da forma. É a força produtiva da reflexão que sustenta cada um dos ensaios comentados nesta dissertação, que produz uma certa articulação interna bastante profunda, que é aproximação entre os contrários e mediação entre extremos, tão bem construídas pela montagem godardiana.³³⁷ E é pela excelência com a qual Godard maneja sua forma alegórica, que ele permite ao espectador conservar a percepção da processualidade interna da forma, mesmo a despeito da presença de tudo aquilo que, facilmente, pode ser visto como índice de uma forma em desagregação, em flerte contínuo com o hermetismo. Por isso, não há exatamente mediação entre citações, mas um devir contínuo, que nunca cessa justamente por parecer ser capaz de se desdobrar infinitamente em tudo.

³³⁷ Não à toa, em mais um paralelo da caracterização que Adorno faz do estilo tardio em Beethoven, poderíamos aplicar suas palavras para definir como se desenvolve a unidade em Godard, pois assim como aquela movimentada pelo compositor alemão, ela “se move por meio de antíteses: ou seja, seus momentos, tomados individualmente, parecem se contradizer uns aos outros”. In: ADORNO, Theodor. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 1998, p. 13.

Se trouxemos os comentários de Adorno e Said para a conclusão desta pesquisa é porque estas são análises destacadas do que convencionou-se a chamar de “estilo tardio”, conceito que entendemos ser frutífero para classificar o estilo do ensaísmo videográfico godardiano das últimas décadas; o caráter tardio de uma obra expõe, segundo Adorno e Said, sua capacidade de ser a forma de uma tensão explosiva entre forma e expressão, definição que encaixa-se com perfeição aos conceitos benjaminianos que elencamos nesta dissertação. Dizer, por exemplo, como estes autores dizem sobre o estilo tardio de Beethoven, que o poder do estilo tardio de Godard é negativo, significa afirmar que a tensão própria à fase dita inicial de sua obra será potencializada pelo próprio desenvolvimento da linguagem ensaística do cineasta.

A noção de ensaísmo tardio em Godard, aplicada em nossa pesquisa, tem suas origens já nas primeiras experimentações de Godard e Miéville com o dispositivo videográfico dentro do projeto *Sonimage*, mas é contada realmente a partir da criação de *Histoire(s) du cinéma*, obra na qual todo um estilo é formalmente forjado. Este estilo poderia ser brevemente definido como uma forma concretizada por meio do suporte videográfico, de tom claramente ensaístico, que se compõe por meio de um discurso, muitas vezes (mas não só) dialógico, e de uma banda imagem primordialmente elaborada por meio de imagens de arquivo heterogêneas em sua épocas, proveniências geográficas e estilos. É aquele Godard nomeado por Bergala como o “Godard historiador”, uma vez que os ensaios deste momento da carreira godardiana se defrontam, inevitavelmente, com a questão histórica.

O ensaísmo tardio godardiano tomou forma rigorosa em *Histoire(s)*, projeto em cujo desenvolvimento o cineasta dedicou anos, certamente depurando um único e incomparável estilo, e tendo em vista a magnitude desse projeto — uma verdadeira epopeia cinematográfica — é inquestionável o grande peso que ele exerceu em toda a sua obra que dele se seguiu. Daí que, ainda que não nos propuséssemos a inseri-lo em nosso *corpus* de análise, ele foi recorrentemente citado ao longa desta pesquisa. Também não à toa, esta tem sido a obra mais frequentemente retomada, em análises comparativas, pelas críticas dedicadas ao mais recente filme de Godard.

Porém, procuramos nos capítulos anteriores não apenas sinalizar a influência de *Histoire(s) du cinéma* para a constituição de todo o ensaísmo videográfico godardiano das duas últimas décadas, mas principalmente apontar as singularidades de dois filmes que foram por ele influenciados. Para além da óbvia constatação de que *The Old Place* e *Liberté et Patrie* são obras de outro calibre, com importância, reconhecimento crítico e duração bem menores do que os de *Histoire(s)*, é possível encontrar neles razões para serem vistos e analisados de forma autônoma.

Como procuramos demonstrar nos capítulos anteriores, os breves ensaios videográficos tardios criados por Godard pós-*Histoire(s)* nos oferecem um conjunto bastante interessante de temáticas e experimentações formais se não ausentes, ainda pouco elaboradas, em *Histoire(s)*. Tendo em mente apenas *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, tentamos jogar luz na complexa construção dialógica da enunciação feminina e masculina, do ainda mais radical tratamento plástico da banda imagem, da constante atualização dos documentos históricos manejados, da reiteração da reflexão sobre as maneiras de lidar com os materiais representativos da violência e da espoliação, e da relação de temáticas como as da história da arte e do conflito entre conceitos como patriotismo, nacionalismo, pertencimento e liberdade, sempre dentro de uma meditação estética conscientemente dialética.

Logo, tentamos demonstrar como, em nosso entendimento, obras como *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, são simultaneamente herdeiras do estilo enunciado em *Histoire(s) du cinéma* e desenvolvimentos do ensaísmo tardio godardiano estabelecido pela mesma série. Inclusive, uma das principais justificativas para a existência de nossa pesquisa e da escolha pelos dois ensaios aos quais dedicamos os capítulos anteriores desta dissertação se deve pela compreensão de que o ensaísmo godardiano decorrente de *Histoire(s)* não seria sua mera repetição, mas sim um conjunto de obras autônomas que possibilitavam alguns desdobramentos ainda mais radicais de experimentações estéticas e ampliações temáticas. E vale acrescentar, nos parece, que estas serem de autoria compartilhada com Anne-Marie Miéville não seria mera coincidência, tendo em vista todas as colaborações que ela ofertou ao ensaísmo godardiano já em suas primeiras parcerias na era *Sonimage*.

Como apontamos no primeiro capítulo, o encontro de Godard com Miéville é simultâneo ao seu encontro com o vídeo, no que é muito difícil separar a cineasta e o suporte videográfico no desenvolvimento do ensaísmo godardiano desde os anos de 1970. Se o vídeo permitiu a Godard uma prática artística dialeticamente historiadora, Miéville apareceu como figura de constante questionamento e problematização, dentro das próprias obras, do desenvolvimento destas. Por isso, procuramos demonstrar que a presença da cineasta no ensaísmo tardio godardiano é figura-chave para entender o progressivo tensionamento da lida dialética com o material histórico e a incessante complexificação da construção formal da matéria citada.

Parece que quando Said chega a afirmar que o conceito de estilo tardio é o conceito central da estética adorniana, o que quer destacar é que ele seria a explanação da própria experiência da arte em seu ponto de mais elevada tensão, pois exposição da profunda instabilidade formal, do acordo frágil e contraditório entre esferas construtivas e demandas expressivas que não se colocam mais sob as formas do que usualmente entendemos por expressão, dentro do discurso hegemônico de cultura. Se, como dito anteriormente, na história da arte, obras tardias são catástrofes, é porque elas aparecem como o espaço fundamental de uma ruptura em relação ao regime do funcionamento das determinações da convenção.

Daí a opção godardiana pela forma alegórica na constituição de uma forma fílmica ensaística que está sempre atenta a uma lida redentora da história. Lembremos que, como explanado em nossa análise de *The Old Place*, um dos conceitos benjaminianos mais caros a Godard é o de constelação: é por meio dele que, dentro da fragmentariedade de seu ensaísmo tardio, ele parece procurar conjurar os “espíritos do passado”, sejam eles o artístico, o cinematográfico ou o social, pois ao fim, nestas obras, eles sempre se confluem. Estes filmes, em sua justaposição de materiais de épocas e origens diversas, permitem a dramatização das lutas do presente a partir das lutas passadas, fazendo as lutas atuais explodirem em seus contextos locais.

Godard, assim como Benjamin ao reivindicar a criação e a aplicação do conceito de constelação, parece acreditar que a ruptura do tempo não pode ocorrer sem colocar em circulação alguma forma de repetição do tempo. Como

colocado por Marx, é “através da repetição, [que] o que apareceu inicialmente como possível e contingente adquire realidade e permanência”.³³⁸ A repetição de um determinado acontecimento, imagético ou literário, no ensaísmo godardiano, por meio da constelação benjaminiana, significa inscrevê-lo em uma nova estrutura simbólica.

As imagens passadas de violência e morte que perpassam grande parte dos ensaios videográficos de Godard nas últimas décadas, sempre justapostas com outras atuais, parecem insistir que a história das gerações passadas é como um pesadelo que atormenta o presente. A constelação godardiana é um trabalho atento e engajado, como procuramos demonstrar em nossas análises sobre *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, que parece ter plena consciência em sua lida com a catástrofe histórica, que ninguém ressuscita os mortos sem se deixar invadir por eles. Junto a eles, as promessas não realizadas no passado voltam a assombrar o presente, pois segundo a concepção benjaminiana da história, ressuscitar o passado é presentificar o tempo de outrora em sua integralidade, em sua potencialidade revolucionária.

Daí a importância da maneira com a qual se relacionar com o passado histórico. Lembremos como o conceito benjaminiano de herança, explicitado em nossa análise de *The Old Place*, pode ajudar na lida redentora da história, como intencionado por Godard em seu ensaísmo, sempre permeado pela máxima de que “a imagem virá no tempo da ressurreição”. O que se procura na investigação audiovisual do passado operada nestes ensaios é olhar para o futuro, aí constituindo uma inédita forma fílmica que consiga dar conta de uma nova escrita da história. O projeto historicamente redentor do cinema ensaístico godardiano procura fazer ressoar justamente aquilo que, no interior do passado, ficou sem forma e figura, aquilo que ficou sem lugar, que ficou apenas como promessa.

Relacionar-se com o passado de forma utilitarista, apenas tematizando suas reivindicações, repetindo-o tal qual outrora — quando este fracassou —, narrando-o enquanto fenômeno ordenado e fechado, definitivamente, não é o que o ensaísmo godardiano procura fazer. Percebamos, como apontamos em nossas análises de *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, como Godard junto a

³³⁸ MARX, Karl. *O 18 de brumário*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 25

Miéville procura, pela própria forma, elaborar uma reflexão engajada que constitui um estilo fragmentário análogo à compreensão benjaminiana da história como um processo aberto e desordenado. Para que isso seja possível, é necessário um olhar atento para a herança do passado, sabendo escutá-la em seus clamores; a forma fragmentária destes trabalhos abre espaço para que o passado quebre qualquer tipo de discurso hegemônico pré-concebido sobre ele, assim permitindo seu verdadeiro ressoamento, ou seja, constituindo uma relação viva com o presente. Neste sentido, a historiografia godardiana que estes ensaios procuram formular parece concordar com Walter Benjamin quando este afirma que:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história.

Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico³³⁹.

Logo, quando Godard recorre a episódios célebres como o Holocausto e a Revolução Francesa, justapondo-os aos genocídios da guerra dos Balcãs, o que ele parece querer é a proposição de uma reflexão histórica que reconstrói o tempo a partir da capacidade de “extrair uma época determinada do curso homogêneo da história”.³⁴⁰ Isso, pois essa extração pode paralisar o tempo em uma configuração saturada de tensões que se cristaliza como uma mônada. Assim, nestas obras de Godard, o tempo parece paralisar-se em uma saturação contínua, assim como a superfície digitalmente modificada das imagens que as constituem, fazendo com que os múltiplos instantes na história encarnem o mesmo instante em repetição, até que tais pressões de tensões produzam a emergência de uma nova sensibilidade e de uma nova escrita da história.

³³⁹ BENJAMIN, 1994, p. 232.

³⁴⁰ Ibid., p. 231.

A instrumentabilidade com a qual discursos hegemônicos, quaisquer que sejam suas orientações políticas, lidam com a herança do passado é algo com o qual o fazer artístico da historiografia godardiana não pode concordar. A transmissibilidade do passado para o presente, tendo em vista que esse processo sempre intenciona a construção de novos projetos de sensibilidade e de mundo, ou seja, está sempre atento ao futuro, deve ser crítica. Portanto, ela não pode se dar de maneira maniqueísta, já que é sempre orientada por uma narração da história a contrapelo, pois não quer que as catástrofes do passado voltem a se repetir no futuro. A redenção godardiana repete os clamores do passado, em tudo aquilo que não pôde se realizar para, ressoando no presente, finalmente atingir sua concretização.

Os dois ensaios estudados nesta dissertação têm em comum com a maior parte dos ensaios de Godard das três últimas décadas, como já comentado, a utilização maciça de material de arquivo, com o objetivo assumido de estabelecer um pensamento reflexivo sobre o passado. Ainda que pese na maioria deles uma certa lugubridade, usualmente por causa das imagens de violência e morte, tentamos demonstrar que, do ponto de vista formal, não há fixação melancólica, mas prioritariamente a exploração das potencialidades internas e dinâmicas de instauração e ruptura do tempo histórico. A forma cinematográfica no ensaísmo videográfico de Godard, do chamado “estilo tardio”, é uma forma atravessada pela consciência dos usuais limites de seu meio, e por isto forma eminentemente crítica; forma animada pela potência do irreconciliável e sobretudo do irrealizado.

Há de se atentar para o modelo godardiano de reflexão histórica construído dentro do gênero ensaístico cinematográfico, pois ele se apresenta como um modelo de emancipação através da abertura a forças heterogêneas, e por isso crítico. Dentro do campo de estudos cinematográficos do gênero ensaístico quanto dentro do campo da historiografia, ele se destaca por fornecer um modelo de emancipação bastante próprio, não mais ligada às ilusões da objetividade científica do documento e nem das impossibilidades de uma narração fechada e unívoca da história.

A gramática que ele constrói não é apenas a conjugação do arquivo, mas o desenvolvimento da confrontação com o limite deste, já que a manipulação do arquivo operada por Godard nestes ensaios não se contenta em replicar a

utilização destes com o mesmo tratamento que foi dispensado previamente a esse conjunto de sons, textos e imagens. As condições que o cineasta elabora para lidar com este conjunto de materiais heterogeneamente históricos é bastante particular e insólita, procurando o desenvolvimento de uma prática cinematográfica que assimile poeticidade ao histórico e história ao pessoal. Ela é o desenvolvimento da forma como passagem em direção ao limite, tanto de sua linguagem autoral quanto da linguagem poética, como se a realização da forma e sua própria dissolução fossem processos indissociáveis.

Se o ensaísmo godardiano a partir de *Histoire(s) du cinéma* associa de forma tão clara a apresentação da história, tanto estética quanto social, ao fragmentário, à ruptura, a não conformação a princípios construtivos, à exaustão do limite, a desconstituições semânticas, a críticas às formas gerais do classicismo e à alteração drástica da plasticidade da imagem, é porque o seu cinema pretende ser, de forma cada vez mais evidente, a expressão de uma crítica feroz à linguagem reificada da vida ordinária, linguagem esta submetida aos imperativos comunicacionais dominantes e seus modos opressivos de constituição de objetos artísticos.

Se, ao início desta dissertação, argumentávamos sobre sua relevância em razão da quase inexistência de estudos específicos que dessem conta, por meio de uma análise imanente, de filmes como *The Old Place* e *Liberté et Patrie*, ao longo da pesquisa descobrimos novos motivos. Primeiramente, a possibilidade de encontrar num conjunto de conceitos forjados por Walter Benjamin, um aprofundamento da questão histórica dentro do ensaísmo godardiano pós-*Histoire(s)*. Em segundo lugar, o desejo de Godard, junto a Miéville, de lidar historicamente, de maneira mais específica, com um conjunto de subtemas ainda não tão explorados em seu ensaísmo videográfico, como o da arte e do patriotismo.

Com o lançamento de *Le livre d'image* acreditamos ter encontrado mais uma razão de ser para a pesquisa pretendida por esta dissertação: os filmes de nosso *corpus* podem ser interpretados como os mediadores da evolução formal operada por Godard do estilo apresentado em *Histoire(s)* para aquele enunciado em seu mais recente longa-metragem. O que nos leva a crer nesta hipótese é a constatação de que filmes como *The Old Place* e *Liberté et Patrie* encontram-se

quase que na metade do período que compreende o início da elaboração de *Histoire(s)* e o término de *Le livre d'image*; porém, mais importante do que esta justificativa cronológica, é o fato de que, dentre todos os filmes de Godard que são citados em sua mais recente obra, *The Old Place* é o único, enquanto sequência, que aparece sustentando uma forma ensaística análoga à da própria obra.

Levando em conta seu estilo tardio, podemos dizer que o Godard ensaisticamente historiador nos mostra como as obras de arte que parecem melhor narrar o processo histórico, trabalham transformando a subtração, a contestação e desorganização formal em consciência aguda da atrofia da linguagem dominante que se guia pela totalidade e pela transparência. Se o Godard dos ensaios videográficos fragmentários que expomos nesta pesquisa parece demonstrar uma certa desconfiança em relação a interpretações globalizantes, que partem ou buscam uma totalidade, é porque esta, mesmo quando segue um desígnio de denúncia crítica, tende a ofuscar a complexidade esquecida dos objetos em prol da pretensa soberania de uma teoria, discurso ou crença.

A fragmentariedade da forma alegórica que Godard opta para os ensaios que aqui comentamos, com todos os restos, resíduos e ruínas oriundas do cinema, da televisão, da pintura, da literatura, da música e, evidentemente, através de tudo isso, do mundo e da História, o possibilita abrir a narração histórica para lançar luz na catástrofe que foi aquele passado marcado por perpétuas guerras, massacres e violentas repressões. Logo, a tarefa que ele toma para si e a maneira com a qual ele a coloca em prática em seu ensaísmo citacional da história do cinema e social do fim do século XIX até o presente, nos parece identificar-se vivamente com aquela intencionada por Walter Benjamin, sustentando uma relação viva com o passado, e por meio de um outro lembrar, almejando sempre uma redentora escrita da história. Isso porque, como comenta Gagnebin:

A historiografia crítica de Benjamin busca uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a

narração vigente da história — pessoal ou coletiva — sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sobre o hábito, algo esquecido e negligenciado, “recalcado” talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar. Essa fugacidade do momento presente, que toda tradição filosófica realça, deve ser, por um momento, suspensão, para que uma outra verdade inaudita não se perca, para que outra imagem do passado seja apreendida no *kairós* do instante presente. Trata-se de um gesto de interrupção e de suspensão, gesto de *cesura* que caracteriza a tarefa do historiador materialista crítico (...). Essa interrupção política e redentora (...) põe em questão a temporalidade da história e da memória dominantes. Instaura o desejo e a possibilidade de um outro tempo e de um outro lembrar.³⁴¹

A disponibilidade atenta de Godard, essa faculdade receptiva e acolhedora que ele sustenta, lidando com as ressonâncias que se produzem entre passado e presente, transformam seu ensaísmo tardio num verdadeiro abismo sem fundo de ruínas; e esses restos e detritos parecem assinalar para ele aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. Trata-se de questionar a narração dominante da história para criticá-la, e citar o passado para rendê-lo. Assim, nos filmes aqui estudados, Godard acaba forjando uma concepção de memória bastante própria e produtora: ela passa de um mecanismo dócil a serviço de uma intenção consciente, para um meio de iluminação recíproca entre um passado esquecido e um presente concebido como limiar possível de uma transformação individual ou coletiva, uma revolução estética que pode tornar-se também presente.

³⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 242–243.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento. Ensaaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2007.

ALTER, Nora. *The political im/perceptible in the essay film: Farocki's images of the world and the inscription of war*. *New German Critique*, n.º 68, 1996.

ARAÚJO, Mateus. *A mise en scène do pensamento em Godard*. *La Furia Umana*, n.º 33. Itália: 2014. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/768-a-mise-en-scene-do-pensamento-em-godard> Último acesso em: 13/05/2019.

_____. *Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros*. *Devires*, V. 10, n.º1, jan/jun 2013.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTHUR, Paul. *Essay questions from Alain Resnais to Michael Moore*. *Film Comment*, v.39, n.º 1, pp. 58–62, 2003.

ASSAD, Maria L. *Reading with Michel Serres: an encounter with time*. Nova Iorque: State University of New York Press.

AULARD, Alphonse Aulard. *Histoire politique de la Révolution française: Origines et développement de la démocratie et de la République (1789-1804)*. Éditions Ligarán, 2014.

AUMONT, Jacques. “Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des Histoire(s) du cinéma”, *Revue de la Cinémathèque*, N.º 12, Outono de 1997.

BAECQUE, Antoine de. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010.

_____. “Godard in Museum” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 118–125.

_____. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d’une revue. Tome I, À l’assaut du cinéma, 1951–1959*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas, 1986.

BANDY, Maria L. BELLOUR, Raymond. (eds) *Jean-Luc Godard: Image + Son*, Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1992.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s.d..

BAZIN, André. “The Ontology of the Photographic Image”, em *What is Cinema?*, Vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

BENJAMIN, Walter. *Briefe*, vol. II, (org. Theodor Adorno e Gershom Scholem) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

_____. “Carta a Gerschom Scholem — 12 de junho de 1938” In: CARONE, Modesto (trad.) *Novos Estudos Cebrap*, n.º 35. São Paulo: Cebrap, março de 1993.

_____. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” In: BENJAMIN, Walter. BARRETO, João (trad.) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

_____. “História literária e ciência da literatura” In: BENJAMIN, Walter. BARRENTO, João (trad.) *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (tradução Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Paris, capital do século XIX” In: BARRENTO, João (trad.). *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*. Paris: Les Éditions du cerf, 2006.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Understanding Brecht*. Londres: Verso, 1998.

BERNANOS, Georges. *Grands cimetières sous la lune*. Paris: Librorium Editions, 2019, p. 5.

BERGALA, Alain. “Entrevista com Alain Bergala”. Paris, 06/12/2005. *Revista Devires*, número 4, 2007.

_____. (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

_____. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

BLOCH, Ernst. “A arte e a sua herança” In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BOURGOIS, Guillaume. *Viajar torto por carris direitos*. À pala de Walsh, 15 de janeiro de 2019, Disponível em: < <https://www.apaladewalsh.com/2019/01/viajar-torto-por-carris-direitos/> > Último acesso em 14 de setembro de 2020.

BRENEZ, Nicole. "The Forms of the Question". In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 160–177.

BRESSON, Robert. *Notes on the Cinematographer*. Green Integer, 1997.

BRODY, Richard. *An Exile in Paradise*. The New York Times, 13 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2000/11/20/exile-paradise> Último acesso em: 29/05/2019.

_____. *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, Nova Iorque, 2008.

BROW, Royal S. (ed.). *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972.

BUTTNER, Elisabeth. "In the Image Workshop: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville and the Beginning of Sonimage" In: *I Said I Love, that is the promise. The TVideo politics of Jean-Luc Godard*, B.Books, Berlim, 2003.

CATALÁ, Joseph. "A estética como ato político" (entrevista a Gabriela Almeida e Jamer Mello) In: *Questão* (UFRGS, Online), 2 (18), 15–24. Porto Alegre, 2012, p.17. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36413/24242> Último acesso em: 12/05/2019.

_____. "Film-ensayo y vanguardia" In: TORREIRO, Casimiro. CERDÁN, Josetxo. (orgs.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Catédra, 2005.

BOLTANSKI, Christian. "It's The Idea That's Important", entrevista de Christian Boltanski a Tamar Garb, 1997, disponível no site <

https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 >. Acessado em janeiro de 2019.

CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. *Entretien Jean-Luc Godard: Des traces du cinéma*. Paris: Positif 456, Février 1999.

COLLIN, Anne. Outrage au drapeau: Gainsbourg et la Marseillaise. Publicado em 26 de abril de 2010, disponível no site <
<https://www.nouvelobs.com/politique/20100426.OBS3032/outrage-au-drapeau-gainsbourg-et-la-marseillaise.html> > Acessado em janeiro de 2020.

COMOLLI, Jean-Louis Comolli. *Jouer à la Russie: Le corps projeté de Godard*, Trafic, n.º 018, primavera de 1996.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris, 1979.

_____. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORDONIER, Noel; ROCHAT, Alain. *A Europa vista por Charles-Ferdinand Ramuz: alguém e além da nação*. Alea: Estudos Neolatinos, vol.6 no.2, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <
https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000200006&lng=pt&tlng=pt >. Acesso em 1 de setembro de 2020.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.

CRUTCHFIELD, James P. *Chaos*. Scientific American 255, 6, Dezembro 1986.

DALL'ASTA, Monica. "The (Im)possible History". In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 350–363.

DAMISCH, Hubert. *Montage du désastre*. In: Cahiers du cinéma, n. 599, 2005. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Montage-del-desastre.html>>. Acesso em agosto de 2019.

DANEY, Serge. "O terrorizado. Pedagogia Godardiana" *In: A rampa: cahiers du cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 107.

DAVID, Catherine, "Travail-amour-cinéma" (Le Nouvel Observateur), 1980 *In: BERGALA, Alain (org.). Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Brasiliense, São Paulo, 2013, p. 217.

_____. *À propos de Sur et sous la communication. Trois questions sur Six fois deux*. Cahiers du cinéma, n.º 271, Paris, 1976, p. 217.

DELILIA, Hervé. DOSEE, Roger. *Les aventures de Kodak et de Polaroid: Un entretien avec Jean-Luc Godard*, Politique Hebdo, 189, 18–24 de setembro de 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*. Paris: Éditions Hazan, 2013.

_____. *Passés Cités Par JLG* (L'oeil de l'Histoire v.5). France: Les Éditions de Minuit, 2015.

DOS ANJOS, Moacir. "Le pont des soupirs (A ponte dos suspiros)". *In: PUPPO, Eugênio; ARAÚJO, Mateus (Org.). Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB, 2015, p. 283.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 256.

_____. "The Written Screen: JLG and writing as the accursed share" *In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 232–247.

DUFUOR, Jean. *Les Faux-Nez: des tréteaux à la boîte à chansons. Archives vivantes*. Editions Cabedita. 2009.

FAURE, Élie. *Histoire de l'art, L'art moderne I*, (Le Livre de poche), Paris: 1976.

FIELDING, Valerie. *Analyse thématique de Aimé Pache, Peintre Vaudois: L' "Appartenance" et L' "Separation"*. University of Alberta, Edmonton: Alberta, 1974.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GERVAISEAU, Henri Arraes. “Escrituras e Figurações do Ensaio”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual lcontemporânea*. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015.

_____. *Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard em Significação* - Revista de Cultura Audiovisual, V.33, n.º 26. São Paulo; ECA - USP, 2006.

GIANNOTTI, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho: estudo sobre a lógica do jovem Marx*. Porto Alegre: LPM, 1985.

GODARD, Jean-Luc. “À propos de cinéma et d’histoire”, *Trafic*, N.º 18, Primavera de 1996.

_____. *Ailleurs*. Cahiers du cinéma n.º 89, novembro 1958.

_____. *Art Press*, N.º. 4, (Special Godard issue), 1985 -January & February.

_____. *Cahiers du cinéma*, n.º 71, Maio de 1957, p. 63.

_____. “Entretien: Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films” (1962), *Cahiers du Cinéma*, n.º 138 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 215–236.

_____. “Exclusive Interview with the Legend” - Canon Professional Network. 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Bou1w4LaqMo> >. Acesso em 2 de setembro de 2020.

_____. “Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires. Entretien avec Serge Daney” (1988) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 161–173.

_____. “‘Ich arbeite wie ein Maler’: Siegfried Kühn interviewte das eigenwilligste französische Regietalent in Paris”, *Westdeutsches Tageblatt* (Dortmund), Setembro de 1960.

_____. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.

_____. “L'art à partir de la vie: Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala” (1985) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 9–24.

_____. “La chance de repartir pour um tour ” (1985) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 407–412.

_____. “Le chemin vers la parole (interview with Alain Bergala, Serge Daney and Serge Toubiana)” (1988) In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 498–519.

_____. “Les livres et moi”, *Lire*, No. 255, Maio 1997; In BERGALA, Alain Bergala (org.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2 (1984–1998)*, Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

_____. “Ma démarche em quatre mouvements”(1967), *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 70 In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–1984*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 296–298.

_____. *Montage, mon beau souci*. Cahiers du cinéma n.º 65, 1956.

_____. “Parti de Chase...” (1986), *In*: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984–1998*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 95-99.

_____. “Propos rompus”(1980) *In*: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950–198*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, pp. 458–471.

_____. “Sauve Qui Peut... Godard! (Fragments),” *Framework*, nº 13, outono de 1980.

_____. YSHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

HILL, Leslie. “A form that thinks: Godard, Blanchot, Citation”. *In*: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 396–415.

HORI, Junji. “Godard’s Two Historiographies”. *In*: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 334–349.

JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros*. São Paulo: Boitempo, 2010.

JOUFFROY, Jean-Pierre. *La mesure de Nicholas De Staël*, Éditions Ides et Calendes, Neuchatel, 1981.

KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

LENIN, V.I. *Últimos escritos e diários das secretárias*. São Paulo: Editora José Luis e Rosa Sundermann, 2012.

LIMA, José E.P., *Crítica e Recusa do Presente: a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 1998.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual lcontemporânea*. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

LUNDEMO, Trond. “The Index and Erasure: Godard’s approach to film history” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 380–395.

MACCABE, Colin. *A portrait of the artist at seventy*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

_____. MULVEY, Laura. EATON, Mick. (org.) *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres: Macmillan/ British Film Institute, 1980.

_____. “The Commerce of Cinema”. In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 94–99.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: SAMPAIO, Rafael & MOURÃO, Maria D. *Chris Marker, bricoleur multimedia*. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília: 2009, pp. 20–33.

MALRAUX, André, *Bibliothèque André Malraux: Inventaire sommaire des publications sur l’art*. Paris: Musée National d’Art Moderne, 1986.

_____. *Écrits sur l’art 1 – Oeuvres complètes, vol.4*. Paris: Galimard, 2004.

_____. *Entretiens et Précisions*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. . “La Métamorphose des Dieux, III. L’Intemporel”, 1976. In: GUÉRIN, J.; DIEUDONNÉ, J.(eds) *Les Écrits sur l’art d’André Malraux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1976.

_____. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard, 1952.

_____. *Les Voix du Silence*. Paris: Gallimard, 1956.

_____. *Saturn: An Essay on Goya*. New York and London: Phaidon, 1957.

_____. *The Voices of Silence*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

MARX, Karl. *Le Capital*. Paris: Editions Sociales, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*. Paris: Gallimard, 1983.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIÉVILLE, Anne-Marie; BUTTNER, Elisabeth. "In the Image Workshop: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville and the Beginning of Sonimage" In *I Said I Love, that is the promise. The TVideo politics of Jean-Luc Godard*, B.Books, Berlin, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. . "Vrai faux passeport". In: PUPPO, Eugênio; ARAÚJO, Mateus (Org.). *Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB, 2015 p. 266.

OTTE, Georg; *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*, Revista de Estudos de Literatura, UFMG, v. 4, 1996.

_____. VOLPE, Miriam. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Fragmentos, Florianópolis, n.º 18, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Garzanti, Milano, 1975.

PLATÃO apud ARENDT, Hannah. "Algumas questões de filosofia moral" In: *Responsabilidade e Julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAMUZ, Charles-Albert. *La Suisse?*. Art vivant, julho de 1937.

_____. *Les Nouvelles Littéraires*, 23 de agosto de 1945.

_____. *Lettre*, Esprit, n.º 61, outubro de. 1937.

_____. "Lettre à Henry-Louis Mermod". In: *Oeuvres complètes* - vol. 3. Lausanne: Rencontre, 1972.

_____. *Paris, notes d'un Vaudois*. Librorium Editions, 2018.

RASCAROLI, Laura. *The essay film: Problems, definitions, textual commitments*. Framework: The Journal of Cinema and Media, v. 49, n.º 2, pp. 24–47, 2008.

REVERDY, Pierre. *L'Image*. In: Nord-Sud, Volume 2, n.º 13, 1918. Retirado de The Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research. Disponível em:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaaw191803-01.2.2&>

Último acesso em: 25/05/2019

ROSENBAUM, Jonathan. "Godard in the Age of Video [SOFT AND HARD]" In *Chicago Reader*, 17 de novembro de 1995. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/06/godard-in-the-age-of-video/> Último acesso em: 22/05/2019.

ROY, J. *Un siècle se meurt en vidéo (God)art*. Disponível em: <http://www.humanite.fr/node/227224> Último acesso em 24/05/2019.

ROYALTON-KISCH, Martin. *DRAWINGS: a revision of Otto Benesch's catalogue raisonné*. The Drawings of Rembrandt. Março de 2013. Disponível em: < <http://rembrandtcatalogue.net/not-in-benesch/4573690037> > Acessado em maio de 2020

SARTRE, Jean- Paul. *L'Être et le Néant*, Paris: Gallimard, 1943.

SCHERER, Christina. *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. Munique: Fink, 2001.

SÉGURET, Olivier. AZOURY, Philippe. “Jean-Luc a insisté pour jouer”, Libération, 27 de Dezembro 2000, In: *Pas de deux, The Cinema of Anne-Marie Miéville* (catálogo de mostra). Bruxelas: Sabzian, Courtisane and CINEMATEK, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier_mieville_en_issuu Último acesso em: 10/05/2019

SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1985.

_____. *Rome: The Book of Foundations*. California: Stanford University Press, 1991.

_____. *Statues: Le second livre des fondations*. Paris: Éditions Julliard, 1987.

SONTAG, Susan. *Styles of radical will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEMPLE, Michael. “Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: some models and precursors for *Histoire(s) du cinéma*”. (2000) In: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, J.S. (org.) *The cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Film Culture in Transition series 11. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.

WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação.” In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, James S., “European culture and artistic resistance in *Histoire(s) du Cinéma* Chapter 3A, La Monnaie de l'Absolu”, pp. 113–39, In WILLIAMS, James S.; TEMPLE, Michael. *The Cinema Alone: Essays on the work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam University Press, 2000.

WITT, Michael. “Altered Motion and Corporal Resistance in France/Tour/Détour/Deux/Enfants” In: TEMPLE, Michael. WILLIAMS, James S.. WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2007, pp. 200–213.

_____. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

_____. *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973 to 1979*. Tese de doutorado (Department of European Studies and Modern Languages) — Bath: University of Bath, 1998.

XAVIER, Ismail. “A Alegoria Histórica”. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. SENAC, 2005, pp. 339–379.

_____. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. Revista Aniki, 1(1): 33–48. Lisboa: 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/html> .Último acesso em: 13/05/2019

7. FILMOGRAFIA PRINCIPAL

Filmografia citada de Jean-Luc Godard

À Bout de souffle (1960)
Allemagne 90 neuf zéro (1991)
British Sounds (1969)
Caméra-oeil (episódio do filme coletivo *Loin du Vietnam* [1967])
Comment ça va? (1975)
Dans le noir du temps (2002)
De l'origine du XXIe siècle (2000)
Détective (1984)
Deux fois cinquante ans de cinéma français (1995)
Deux ou trois choses que je sais d'elle (1966)
Ecce homo (2006)
Éloge de l'amour (2001)
Faut pas rêver (1977)
Film socialisme (2010)
For Ever Mozart (1996)
France tour détour deux enfants (1979)
Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma (1986)
Hélas pour moi (1993)
Histoire(s) du Cinéma (1998)
Ici et ailleurs (1974)
Je vous salue Sarajevo (1994)
JLG par JLG - autoportrait de décembre (1994)
Khan Kanne (2014)
King Lear (1987)
La Chinoise (1967)
L'Enfance de l'art (1991)
Le Dernier Mot (1988)
Le Gai Savoir (1968)
Le livre d'image (2018)

Le pont des soupirs (2014)
Le Rapport Darty (1989)
Les Enfants jouent à la Russie (1993)
Liberté et Patrie (2002)
Luttes en Italie (1970)
Meeting W.A. (1986)
Notre musique (2004)
Nouvelle vague (1990)
Numéro deux (1975)
On s'est tous défilé (1988)
Passion (1981)
Pour Thomas Wainggai (1991)
Pravda (1969)
Prénom Carmen (1982)
Pue Lulla (1990)
Puissance de la Parole (1988)
Sauve qui peut (la vie) (1980)
Scénario du film Passion (1982)
Soft e hard (1985)
Six fois deux (Sur et sous la communication) (1976)
The Old Place (1999)
Un film comme les autres (1968)
Une femme mariée (1964)
Vent d'est (1969-1970)
Vivre sa Vie (1962)
Vladimir et Rosa (1971)
Vrai faux passeport (2006)
Week-end (1967)

Filmografia citada de Anne-Marie Miéville

Après la reconciliation (2000)

Faire la fête (1986)
How Can I Love (1984)
Le Livre de Marie (1984)
Lou n'a pas dit non (1994)
Mars et Venus (1991)
Mon cher sujet (1988)
Nous sommes tous encore ici (1997)
Papa comme maman (feito para a televisão, 1977)

Filmografia, de outros autores, utilizada por Jean-Luc Godard e de Anne-Marie Miéville em *The Old Place* (1999)

Alexandria Again and Forever (1990), de Youssef Chahine
Citizen Kane (1941), de Orson Welles
Faces (1968), de John Cassavetes
Gentlemen prefer blondes (1953), de Howard Hawks
Hamlet (1948), de Laurence Olivier
Howard Hughes sets NY - Paris mark of 16 1/2 hours in a Lockheed Super Electra (1938), autoria desconhecida
Il vangelo secondo Matteo (1964), Pier Paolo Pasolini
La Règle du jeu (1939), de Jean Renoir
La Strada (1954), de Federico Fellini
Le fond de l'air est rouge (1977), de Chris Marker
Le Procès de Jeanne d'Arc (1962), de Robert Bresson
Le sang des bêtes (1949), de Georges Franju
Les Anges du Péché (1943), de Robert Bresson
Les Dames du Bois de Boulogne (1945), de Robert Bresson
Les Dernières Vacances (1948), de Roger Leenhardt
Les quatre cents coups (1959), de François Truffaut
On The Town (1949), de Stanley Donen
Outskirts (1933), de Boris Barnet
Rebel without a cause (1955), de Nicholas Ray

Remorques (1941), de Jean Grémillon
Rescued from an Eagle's Nest (1908), de J. Searle Dawley
San Francisco (1936), de W. S. Van Dyke e D. W. Griffith
The Hands of Orlac (1924), de Robert Wiene
The King of the Circus (1924), de Édouard-Émile Violet
The Magnificent Ambersons (1942), de Orson Welles
The Modern Times (1936), de Charles Chaplin
The Wind (1928), de Victor Sjöström
They Live by Night (1948), de Nicholas Ray
Tikhiye stranitsy (1994), de Alexandr Sokurov
Warsaw Ghetto (1965), de Hugh Burnett
Van Gogh (1991), de Maurice Pialat
Zemlya (1930), de Alexander Dovzhenko

Filmografia, de outros autores, utilizada por Jean-Luc Godard e de Anne-Marie Miéville em *Liberté et Patrie* (2002)

Adieu Bonaparte (1985), de Youssef Chahine
Ivan the Terrible (1944), de Serguei Eisenstein
Ladri di biciclette (1948), de Vittorio De Sica
Las hurdes (1933), de Luis Buñuel
Meshes of the Afternoon (1943), de Maya Deren
Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty
Persona (1966), de Ingmar Bergman
Sayat Nova (1969), de Sergei Parajanov
Sunrise (1927), de F.W. Murnau
To Catch a Thief (1955), de Alfred Hitchcock
The Silence (1963), de Ingmar Bergman